E. C. U.
P 149
P 100

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 16

3 – 4

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 3, P. 333 — 502
BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1968.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 — 1967 — Nr. 3

SUMAR

Pag.

Studii

AL. DIMA, *Titu Maiorescu şi problemele culturii naţionale* 337
GEORGE CĂLINESCU, *Folclorul în „Convorbiri literare"* 343
RODICA FLOREA, *100 de ani de la evenimentul apariţiei „Convorbirilor literare" — 1867 — 1967* 373
I. C. CHIŢIMIA, *Gen literar şi artă literară în creaţia folclorică* 385
CONST. CIOPRAGA, *Romancierul Camil Petrescu* 393
C. JALBĂ, *Arta construirii personajului la G. Călinescu. Portretul moral* . . . 415
AL. SĂNDULESCU, *Puncte de vedere teoretice româneşti asupra romanului* . . . 429
VIRGIL NEMOIANU, *Swift şi istoria rimei engleze* 441

Note

DUMITRU VELCIU, *„Iordăchioaia visterniceasa", bunica dinspre mamă a cronicarului Ion Neculce*; VIRGIL IONESCU, *Ion Ghica, autor al broşurii paşoptiste „Ce sunt meseriaşii" şi colaborator la gazeta unionistă „Stéoa Dunării"*; HEINZ STĂNESCU, *Antologia în limba germană alcătuită de Theochar Alexi (1877)* 449

Recenzii

OVIDIU PAPADIMA: *Cezar Boliac*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966 (*Marin Bucur*); AL. SĂNDULESCU: Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, Bucureşti, Edit. Acad., 1967. (*Cornelia Ştefănescu*); RAYMOND JEAN: *La littérature et le réel.* (*Aristiţa Negreanu*); ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt.* An Approach to the Modern Drama, London, Methuen Co Ltd., 1965 (*Ileana Constantinescu*); ALBERT THIBAUDET: *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi istorie literară.* Studiu introductiv, traducere, selecţie şi note de Savin Bratu, Bucureşti, E.L.U., 1966 (*Miruna Cristescu*); „Revue d'Histoire littéraire de la France", 66-e année, 1966 (nr. 1—4, janvier — decembre) (*Marin Bucur*) 477

Cronică

Activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" în anul 1966; Activitatea secţiei de istorie literară a Institutului din Cluj în 1966; Activitatea secţiei de istorie literară şi folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară şi folclor din Iaşi în anul 1966 497

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 — 1967 — N° 3

SOMMAIRE

Page

Études

AL. DIMA, *Titu Maiorescu et les problèmes de la culture nationale* 337

GEORGE CĂLINESCU, *Le folklore dans les préoccupations de la revue « Convorbiri literare »*. 343

RODICA FLOREA, *100 ans depuis la parution de la revue « Convorbiri literare »* . 373

I. C. CHIȚIMIA, *Genre littéraire et art littéraire dans la création folklorique* . . . 385

CONST. CIOPRAGA, *Le romancier Camil Petrescu* 393

C. JALBĂ, *L'art de la construction du personnage chez G. Călinescu. Le portrait moral* 415

AL. SĂNDULESCU, *Points de vue théoriques roumains sur le roman.* 429

VIRGIL NEMOIANU, *Swift et l'histoire de la rime anglaise* 441

Notes

DUMITRU VELCIU, *La femme de Iorduche le Trésorier, la grand-mère maternelle du chroniqueur Ion Neculce*; VIRGIL IONESCU, *Ion Ghica, auteur de la brochure quarante-huitarde « Que sont les artisans? » et collaborateur du journal unioniste « Stéoa Dunării »*; HEINZ STĂNESCU, *L'anthologie en langue allemande rédigée par Teochar Alexi (1877)* 449

Comptes rendus

OVIDIU PAPADIMA, *Cezar Boliac*, Bucarest, Ed. Acad., 1966 (*Marin Bucur*);

AL. SĂNDULESCU, *Duiliu Zamfirescu, Scrisori inedite* (La correspondance inédite de Duiliu Zamfirescu), Bucarest, Ed. Acad., 1967 (*Cornelia Ștefănescu*); RAYMOND JEAN, *La littérature et la réalité (de Diderot au Nouveau Roman)*, Paris, Albin Michel, 1965 (*Aristița Negreanu*); ROBERT BRUSTEIN, *The Theatre of Revolt. An Approach to the Modern Drama*, London, Methuen Co Ltd., 1965 (*Ileana Constantinescu*); AL. THIBAUDET, *Filozofia criticii. Pagini de critică și de istorie literară* (La philosophie de la critique. Pages de critique et d'histoire littéraire). Etude introductive, avant-propos, traduction, sélection et notes de Savin Bratu, Bucarest, E.L.U., 1966 (*Miruna Cristescu*); « Revue d'histoire littéraire de la France » 66e année, 1966 (nos 1—4, janvier—décembre) (*Marin Bucur*) 477

Chronique

L'activité de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire «George Călinescu » de Bucarest en 1966; L'activité de la section d'histoire littéraire de l'Institut de Cluj de 1966; L'activité de la section d'histoire littéraire et de folklore du Centre de linguistique, histoire littéraire et folklore de Jassy en 1966 . . 497

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

АЛ. ДИМА, Титу Майореску и вопросы национальной культуры 337
ДЖЕОРДЖЕ КЭЛИНЕСКУ, Фольклор в журнале «Литературные беседы» . 343
РОДИКА ФЛОРЯ, 100 лет со дня выхода в свет журнала «Литературные беседы» 373
И. К. КИЦИМИЯ, Литературный жанр и литературное искусство в фольклорном творчестве 385
КОНСТ. ЧИОПРАГА, Романист Камил Петреску 393
К. ЖАЛБЭ, Искусство построения персонажа у Дж. Кэлинеску. Моральный портрет 415
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Румынские теоретические точки зрения на роман 429
ВИРДЖИЛ НЕМОЯНУ, Свифт и история английской рифмы 441

Заметки

ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, «Казначешта Иордакиоайа» — бабка со стороны матери хроникёра Иона Некулче; ВИРДЖИЛ ИОНЕСКУ, Ион Гика — автор брошюры периода революции 1848г. «*Что такое ремесленники?*» и сотрудник унионистской газеты «Звезда Дуная»; ГЕЙНЦ СТЭНЕСКУ, Антология на немецком языке, составленная Теохаром Алекси (1877 г.) 449

Рецензии

OVIDIU PAPADIMA : Cezar Boliac (Чезар Болиак) Изд. Академии, Бухарест, 1966 *Марин Букур* AL. SĂNDULESCU : *Scrisori inedite* (Неизданные письма Дуилиу Замфиреску), Изд. Академии, Бухарест, 1967 (*Корнелия Штефэнеску*); RAYMOND JEAN : *La littérature et la réalité (de Diderot au Nouveau Roman)*, Albin Michel, 1965 (*Аристица Негряну*); ROBERT BRUSTEIN : The of Revolt. An Approach to the Modern Drama, Methuen Co Ltd., London, 1965 (*Иляна Константинеску*); AL. THIBAUDET : Filozofia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară (Философия критики. Страницы критики и истории литературы. Вводная статья, перевод предисловие, извлечения и заметки — Савина Брату), Бухарест, Изд. мировой лит., 1966 (*Мируна Кристеску*); *** Revue d'Histoire littéraire de la France 66e annéd, 1966 (№ 1—4, janvier — décembre) (*Марин Букур*) 477

Хроника

Деятельность бухарестского Института истории и теории литературы им. Джеордже Кэлинеску за 1966 год; Деятельность секции истории литературы клужского института (за 1966 год); Деятельность секции истории литературы и фольклора ясского Центра языкознания, истории литературы и фольклора за 1966 год 197

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TITU MAIORESCU ŞI PROBLEMELE CULTURII NAŢIONALE

AL. DIMA

Comemorarea cincantenarului morţii lui Maiorescu găseşte istoria noastră literară într-un moment prielnic reconsiderării obiective şi drepte a contribuţiei reale a personalităţilor ce s-au străduit pe tărîmul culturii şi al literaturii naţionale. Depăşind îngustimea dogmatismului ca şi facilităţile sociologicismului vulgar, progresele evidente ale metodologiei ştiinţei literare ne îngăduie să vedem azi mai limpede problemele, să ne orientăm cu mai multă certitudine printre dificultăţile lor, să proiectăm o lumină mai vie asupra figurilor ce au reprezentat diferitele momente ale mişcării noastre literare şi culturale.

Ultimii ani au repus, printre altele, în discuţie controversata personalitate a lui Titu Maiorescu, dar — de la prima intervenţie din 1963 şi pînă astăzi — s-au înregistrat posibilităţile unei cercetări mai adecvate cu privire la critic şi la opera sa. A devenit astfel limpede că scriitorul de care ne ocupăm a exercitat o înrîurire sensibilă asupra vremii sale şi asupra spiritului public deopotrivă şi că aceasta a continuat îndelung şi asupra posterităţii sale.

După ce a apărut multora ca o personalitate de tip armonios, olimpic, închis, atît *Însemnările zilnice*, cît şi întreaga lui operă critică, precum şi acţiunile lui publice ni l-au înfăţişat *tinzînd*, mai degrabă, spre aceasta decît întrupînd-o în mod concret. Într-adevăr, o privire de ansamblu stăruind asupra diferitelor feţe ale activităţii sale recunoaşte în personalitatea lui Maiorescu una dintre acele figuri aparent unitare, dar care — în fond — sînt sfîşiate de numeroase contradicţii interioare, reacţionînd felurit faţă de puternicele incitaţii ale epocii. Unii dintre cercetătorii recenţi ai operii sale — ne referim anume la Tudor Vianu şi la prof. Liviu Rusu — l-au situat, cu drept cuvînt, în galeria acelor spirite contradictorii, nu prea rare în istoria culturii de altfel, ca, de exemplu, Lew Tolstoi, caracterizat atît de pregnant de Lenin şi ale cărui aspecte negative nu l-au eliminat, în nici un caz, din istoria culturii şi literaturii ruse. Atitudinea politică a lui Maiorescu, opoziţia sa faţă de mişcarea din 1848, unele concepţii eronate despre cultură şi evoluţia socială, care au fost scoase în relief mai de mult sau în ultima vreme nu umbresc în mod

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 337-342

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

hotărîtor contribuţiile lui reale în cadrul dezvoltării noastre culturale din a doua jumătate a secolului trecut şi nu pun la îndoială integrarea lui printre tradiţiile pozitive ale epocii.

Personalitatea lui Titu Maiorescu rămîne, în primul rînd, una culturală, şi către aceasta urmează să se îndrepte cercetarea noastră, dezvăluind şi analizînd principalele atitudini ale criticului faţă de problemele culturii în genere şi îndeosebi faţă de cele ale culturii naţionale în care el a crezut în mod neîndoios şi neclintit. Studiul nostru se va referi direct la textele maioresciene, procedeu ce n-a fost totdeauna folosit, ceea ce a stîrnit protestul criticului însuşi cu prilejul numeroaselor sale polemici.

★

În spiritul veacului al XIX-lea, despre care Maiorescu spunea, cu drept cuvînt, că se va numi în istorie „secolul naţionalităţilor", şi în cadrul mişcării culturale din propria sa patrie, criticul recunoştea, la rîndu-i, „că popoarele sînt chemate a se întări în cercuri etnografice", că fiecare popor „îşi dezvoltă în mod special individualitatea şi, separîndu-se aci de toate celelalte, îşi constituie naţionalitatea sa", în acelaşi timp „o formă de stat naţională şi mai ales o literatură şi o limbă naţională" (vol. II, 13)[1]. Toate aceste ţeluri erau privite, cum o repeta el de numeroase ori, prin prisma unei concepţii sociologice şi istorice moderne, şi trebuie arătat, de la început, că scriitorul refuza orice întoarcere spre trecut, orice evadare de tip romantic şi paseist. O astfel de atitudine va fi afirmată cu dîrzenie, de pildă, cu prilejul combaterii şcolii lui Bărnuţiu care năzuia utopic spre o reînviere totală a dreptului roman în cuprinsul statului nostru modern, sau al combaterii lingviştilor purişti, care doreau eliminarea din limbă a tuturor elementelor nelatine şi îndeosebi a celor slavone, năzuind spre o întoarcere către faza latină a limbii noastre.

Maiorescu şi-a dezvoltat, de altfel, întreaga sa activitate culturală, pe aproape toate domeniile, în acest spirit al actualităţii şi oportunităţii în sensul pozitiv al cuvîntului. Încă din vremea studiilor sale, el cunoştea racilele culturii noastre incipiente şi-şi propunea remedierea lor potrivit unui plan adaptat cerinţelor celor mai urgente ale societăţii naţionale. Maiorescu şi-a dat seama că marile probleme ale momentului de după 1860 constau, în primul rînd, în preocupările privind vorbirea şi scrierea limbii naţionale, ca şi orientarea fundamentală a diferitelor domenii ale culturii şi literaturii naţionale.

Într-un astfel de climat, criticul-îndrumător nu a năzuit spre alcătuirea unor studii de specialitate pe tărîmul filozofiei, esteticii sau filologiei, care să cristalizeze opinii proprii, producţii ale originalităţii sale. De aceea izvoarele lui Maiorescu au putut fi uşor reconstituite între hegeleanism, herbartism şi schopenhauerism îndeosebi, nefiind vorba, în fond, de studii cu năzuinţe creatoare, ci numai de lucrări în felul manualelor şi tratatelor curente care folosesc în genere material eterogen şi eclectic. Cercetarea lui Maiorescu din 1867 despre *Poezia română* era, după propria lui expresie, „un studiu elementar", o culegere „de adevă-

[1] Toate referirile se fac la ediţia Titu Maiorescu, *Critice* Minerva, 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ruri fundamentale" (Prefaţa la ediţia 1892), o „estetică practică". Scopul pedagogic şi optica actualităţii imediate apar mereu în mod evident.

Se înţelege că preocuparea permanentă a lui Maiorescu pentru dezvoltarea valorilor specifice ale literaturii naţionale n-au putut duce la vreo tendinţă de izolare a acesteia. De mai multe ori, şi mai ales în articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882), criticul saluta interesul străinilor pentru literatura română. Traducerile, ca şi comentariile cu privire la unele aspecte ale poeziei noastre populare şi culte transpuse în limba germană, l-au reţinut îndelung aci. El şi-a pus întrebarea firească relativă la motivarea ecourilor româneşti în străinătate şi răspunsul său, rostit — printre altele — în articolul citat, a răsunat cu limpezime. Maiorescu a accentuat, în acest scop, mai întîi condiţia estetică a literaturii, lăudînd scrierile traduse din Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Slavici, Gane sau Negruzzi, dar nu mai puţin tematica originală, observînd că „orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută" cu ecouri în omenire, în măsura încorporării ei artistice. La acestea se adaugă o interesantă motivare de caracter istoric ce trebuie subliniată. Maiorescu socotea că simpatia cu care erau înconjurate naraţiunile cu teme ţărăneşti de la noi, cele ale lui Gane sau Slavici, se datoreşte şi consonanţei cu un întreg curent european ce îmbrăţişa în apus romanele poporane. Maiorescu schiţa, cu acest prilej, o teorie a romanului care merită a fi reamintită prin aspectele ei vădit pozitive, după care „subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională şi personajele principale trebuie să fie tipurile unei clase întregi, mai ales ale ţăranului şi ale claselor de jos" (vol. III, 20). Dacă ne gîndim că teoreticieni ulteriori ai romanului contestau posibilitatea dezvoltării speciei pe subiecte ţărăneşti, întrucît acestea ar fi oferit o psihologie prea simplă, ideile lui Maiorescu îşi afirmă — prin comparaţie — valoarea.

Raporturile culturii române cu cea universală, îndeosebi cu cea occidentală, l-au preocupat mereu pe Maiorescu, înainte chiar de articolul mai sus citat, ca, de pildă, în cel intitulat *Observări polemice* din 1869. Aici combate el cu fermitatea-i cunoscută, cu energie, violenţă sau ironie tendinţele unor latinişti care ridicau literatura română — în mod arbitrar — la nivel european provocînd comparaţii stranii cu marile valori apusene ca, de exemplu, alăturînd pe Ienăchiţă Văcărescu lui Gœthe, dintr-un patriotism rău înţeles.

În această matcă se încadrează şi lupta lui împotriva naţionalismului şovin, răsturnător al scărilor de valori, observînd că „o lucrare slabă nu merită lauda prin aceea că e românească" (vol. I, 129) sau că „nu există un naţionalism al ştiinţei capabil de a face din eroare adevăr, dacă numai eroarea provine de la un autor român" (*op. cit.*, p. 130). Nu împotriva naţiunii şi a specificului naţional lupta prin urmare Maiorescu, cum au crezut cu rea-intenţie unii dintre contemporanii săi, ci, după cum e limpede, în contra mistificării ideii naţionale şi a transformării ei într-un criteriu de valorificare absolută. Poziţia lui Maiorescu era cu totul clară cînd scria: „se strigă că se atacă românismul îndată ce se atacă aceste rătăciri bolnave ale literaturii române", referindu-se la pseudoconceptele de „naţiune" şi „libertate" care circulau tendenţios în epoca lui ca false şi ipocrite drapele. Maiorescu constata năvala nulităţilor şi a mediocrităţilor timpului, a căror caracterizare o închegase dur,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar drept : „o gloată de exploatatori pentru care Dunărea nu e destul de largă ca să-i despartă de Bizanț" (Prefața la ediția din 1874).

Firește că o astfel de luptă nu se putea desfășura fără reacțiuni, și acestea aveau să se și producă de îndată, cu violență și stăruință. „Direcția nouă" pe care o proclamase Maiorescu va suferi astfel mai întîi atacul Societății Academice Române însăși încă din 1869, la care se asociază o întreagă serie de gazete; criticul număra la un moment dat 86 de numere de gazete care îl declarau cosmopolit și dușmanul națiunii. Se pornise, cum scria Maiorescu, „o sfîntă cruciadă împotriva cosmopolitismului", dar răspunsul mentorului „Convorbirilor" a fost categoric și convingător.

Pe baza indiscutabilă a textelor, dintre care n-am citat decît unele, caracterizarea cercetărilor după care Maiorescu poate fi integrat și el curentului național al secolului al XIX-lea prin contribuțiile sale teoretice și acțiunile practice ni se pare și nouă justă.

Opoziția amplă pe care Maiorescu a întîmpinat-o se datorește totuși și unei erori ideologice, pe care o cercetare obiectivă e obligată a o consemna. E vorba anume de eliminarea tematicii și atitudinii patriotice din sfera poeziei pe care criticul a teoretizat-o de mai multe ori, după cum se știe, în mod răspicat : „Tot ce este produs al reflecțiunii exterioare (idei politice, morale, științifice etc.) nu intră în sfera poeziei și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare" (vol. I, 60). Defectele multor opere, spunea el, se datoresc confundării ariilor de valori, el socotind că valorile se exclud între ele.

Ne aflăm, după cum se vede, în fața unei axiologii stricte, rigide, ale cărei izvoare au fost identificate de mult în filozofia idealistă germană de pe linia Hegel-Schopenhauer, îndeosebi ele se trag din cel de pe urmă, mai ales dacă adăugăm observația des repetată de Maiorescu, după care arta presupune înălțarea în lumea ideilor generale, platonice, deasupra tumultului cotidian și a intereselor de toate felurile, printre care se numărau — după el — și cele politice și patriotice. Firește, o astfel de concepție nu se poate susține nici filozofic, nici sociologic și nici istoric, arta tuturor timpurilor cuprinzînd o sumă eterogenă de valori de toate tipurile, inclusiv de valori politice, exprimate în veștmînt estetic, și o eliminare a acestora în numele unor idei filozofice discutabile nu rezistă criticii. De altfel, de mai multe ori, Maiorescu însuși avea să-și infirme practic poziția sa dogmatică, din moment ce apăra poezia lui Alecsandri și Bolintineanu cuprinzînd atîtea aspecte patriotice, recunoștea în *Deșteaptă-te române* un imn care a cristalizat năzuințele politice ale maselor tuturor provinciilor naționale și o dată ce prezenta elogios, cu alte prilejuri, prin rapoarte academice, pe un Goga sau Sadoveanu.

Încadrarea lui Maiorescu în mișcarea culturală și literară de caracter național a epocii de după Kogălniceanu trebuie întemeiată și prin larga bază populară pe care el a înțeles s-o atribuie culturii noastre. Împotriva izolării autonomismului estetic pe care el îl preconizase, numeroase texte maioresciene vorbesc despre difuziunea poeziei „în conștiința tuturor", despre necesitatea înțelegerii ei unanime, „pentru marea majoritate a poporului" (vol. I, 27). E cunoscută prețuirea pe care Maiorescu a arătat-o culegerii de poezii populare a lui Alecsandri, dar nu este vorba numai despre aceasta. Criticul exemplifica tipicele realizări estetice ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poeziei în studiul său despre *Poezia română* și cu piese ale poeziei populare, aprecia valoarea imaginilor acestei poezii, conținutul ei, care putea cuprinde, după părerea lui, idei cît mai înalte, ca și capacitatea generalizatoare a literaturii populare, evidentă prin chiar anonimatul ei, spre a nu mai vorbi și de limba „sănătoasă" și „eufonică", așa cum o califica Maiorescu.

Un capitol esențial al concepției despre cultură în genere și despre cea națională în special despre care s-a discutat îndelung și care nu poate fi omis cuprinde ampla intervenție a lui Maiorescu în problema formelor fără fond, aspect de seamă al „direcției noi", pentru care milita.

După cum se știe, pornind de la idei curente în filozofia culturii veacului trecut și îndeosebi de la sistemele idealismului german și apoi de la concepțiile evoluționismului sociologic englez, Maiorescu a susținut ideea că întreaga noastră civilizație și cultură din secolul al XIX-lea e lipsită de fundamentele reale ale „fondului" și că numai o dezvoltare lentă și îndelungă a acestuia poate determina apariția unor forme organice, corespunzătoare. Maiorescu se mișca numai pe liniile filozofiei și sociologiei idealiste și nu poseda, prin urmare, metoda adevăratei cercetări care identifică în opoziția formei cu fondul contradicțiile epocii, și anume, între relațiile capitaliste, creatoare rapide ale formelor noi, și rămășițele feudale ce stăruiau încă.

Lupta lui Maiorescu împotriva formelor fără fond, deși se desfășura într-un cadru evoluționist și istoricist în sensul prezentat mai sus, a cuprins totuși unele aspecte pozitive ce nu trebuiesc ignorate.

Mai întîi, întreaga teorie, văzută nu sociologic, ci din punctul de vedere al filozofiei culturii, ascunde o tendință vădită spre armonizarea formelor cu fondul, adică se urmărește, în realitate, e adevărat în perspectiva timpului, consolidarea organică a valorilor materiale și spirituale pe baza structurilor lor interne. O astfel de vedere duce apoi mai departe la impunerea în cultură a *criteriului calitativ*, ceea ce constituie, fără îndoială, un aspect pozitiv al concepției lui Maiorescu. În cadrul luptei împotriva formelor fără fond, criticul a dus de fapt o luptă împotriva mediocrităților și nulităților, proclamînd *condiția sine qua non a calității* în problemele de cultură; de asemenea, aceeași luptă tindea spre o condamnare a împrumuturilor străine rapide și neselectate, a influențelor nesusținute de nevoi interioare, a imitației cosmopolite pe care Maiorescu o respingea astfel încă o dată.

O prezentare generală a problematicii culturale în optica lui Maiorescu nu poate să nu stăruie asupra importanței pe care el a acordat-o criticii și funcțiunilor ei. Nu e vorba, desigur, de exercițiul obișnuit al criticii literare, ci, de fapt, de o metodă generală aplicată nu numai domeniului literar, ci tuturor tărîmurilor culturii. Critica avea, prin urmare, în concepția scriitorului de care ne ocupăm, o funcție necesară în mod absolut și constituia o condiție a însăși propășirii culturale. El o spunea limpede: „critică destructivă unde trebuie, și constructivă unde poate", căci „între ruine trebuie împlîntat semnul adevărului" (vol. I, 223). Actele culturii fiind manifestări publice, oficiul critic devine, la rîndu-i, public; de aci însemnătatea răspunderii și autorității criticului.

Printre obiectivele criticii, dintre care unele au fost citate mai sus, atrage atenția cel care se referă la ocrotirea „puterilor materiale sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spirituale" ale poporului, care nu pot fi folosite oricum, în direcții greșite, pentru că, spunea criticul: „Ai un singur bloc de marmură dacă îl utilizezi pentru o figură caricată de unde să mai poți sculpta o Minervă?" (Prefață la ediția 1874). Se vădește aici un interesant principiu, am spune al economiei culturale, al grijii pentru o utilizare adecvată și rodnică a capacității spirituale a națiunii, principiu care ilustrează încă o dată simțul istoric și practic al criticului.

Funcțiunea principală a criticii rămîne însă pentru Maiorescu „îndreptarea" racilelor ce stăruiau la începuturile culturii noastre și aparțineau îndeosebi „junei generații", căci, după cum arată de mai multe ori, „înțelegerea răului este o parte a îndreptării" (vol. I, 117). Astfel de convingeri despre misiunea și caracterele criticii au fost aplicate, după cum se știe, cu aprigă consecvență, fermitate și energie și rezultatele lor n-au pregetat să se arate în epoca lui.

★

Comemorarea cincantenarului morții lui Maiorescu ne oferă, prin urmare, prilejul să reliefăm cîteva din meritele lui esențiale.

Ne referim, în primul rînd, la utilitatea certă a unora dintre concepțiile și acțiunile lui din a doua jumătate a secolului trecut. Devotamentul pe care l-a arătat ridicării calitative a valorilor spirituale incipiente, însemnătatea pe care a acordat-o bazei naționale și populare a literaturii, limbii și ortografiei, tendința de a sublinia permanent originalitatea culturii noastre, dorința de a o vedea încadrată unui climat mondial pe baza caracterelor ei diferențiale, importanța pe care a dat-o criticii și funcțiunilor ei negative, pe de o parte, celor creatoare, pe de alta, fermitatea și energia neclintită cu care a combătut unele racile ale epocii sale, ca și stilul său științific general — iată contribuții care-l situează neîndoios printre personalitățile determinante ale mișcării literare și culturale ale timpului său. Fără prezența lui Maiorescu, multe fenomene ale epocii nu s-ar putea explica, iar peisajul istoriei noastre spirituale ni s-ar înfățișa mai îngust și mai palid.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FOLCLORUL ÎN „CONVORBIRI LITERARE"

GEORGE CĂLINESCU

Printre problemele de cercetat în domeniul folclorului, figura în planul de cercetare ştiinţifică al Institutului de istorie literară şi folclor şi *Folclorul în publicaţiile periodice literare româneşti*. Problema a fost inclusă în plan în 1956, iar temele din cadrul ei au fost elaborate în anii 1956—1957. Dintre acestea au fost publicate pînă acum — după cunoştinţele noastre — două: *Folclorul la „Tribuna" din Sibiu* de Gh. Vrabie în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", an. VI (1957), nr. 3—4, p. 225—259 şi *Aspecte folclorice din „Foaia poporului"* de Ovidiu Papadima în aceeaşi revistă, an X (1961), nr. 4, p. 661—701. G. Călinescu s-a înscris şi el în plan cu lucrarea *Preocupări de folclor la „Convorbiri literare"*, pe care a executat-o se pare în prima jumătate a anului 1958. În orice caz a lucrat la ea paralel cu *Estetica basmului* sau îndată ce a isprăvit acest vast studiu. Faptul că prima parte a *Esteticii basmului* a apărut în nr. 3—4/1957 al revistei „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" nu trebuie să ne deruteze, întrucît atunci revista apărea cu mari întîrzieri. În orice caz G. Călinescu citea la Institut capitole din *Estetica basmului* în prima jumătate a anului 1958, iar curînd după aceasta ne-a citit şi începutul lucrării pe care o publicăm aici. Directorul ne-a prevenit atunci că şi-a realizat sarcina de plan „la un nivel destul de jos", fără comentarii şi sintetizări întrucît şi-a propus ca obiectiv deocamdată de a da o imagine globală şi exactă a preocupărilor de folclor în revistă, considerînd o atare descripţie necesară în vederea cercetărilor ulterioare. „De fapt, a spus d-sa, sînt nişte fişe puse cap la cap". Dar după prima lectură n-a mai revenit şi de atunci n-am mai ştiut nimic de soarta cercetării întreprinse. Abia în primăvara acestui an împlinindu-se un veac de la apariţia „Convorbirilor literare", ni s-a părut că nu e lipsit de interes să vedem în ce măsură G. Călinescu a continuat atunci investigaţia. Într-un dosar voluminos intitulat *Probleme de folclor*, cuprinzînd şi o serie de schiţe pentru *Estetica basmului*, dar şi alte materiale, am găsit un manuscris de 54 pagini intitulat *Folclorul în „Convorbiri literare"*. Studiul n-a fost terminat şi n-a depăşit stadiul pregătitor la care se referea G. Călinescu atunci cînd ne-a comunicat începutul lui, pare-se că în iunie sau iulie 1958. Totuşi publicarea prezintă interes, după părerea noastră, în primul rînd pentru că oferă o oglindă fidelă a modului în care lucra G. Călinescu, iar în al doilea rînd întrucît selectările şi unele comentarii sînt totuşi relevante

REV. IST. TEORIE LIT., T. 10, NR. 3, P. 343-372

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru modul în care G. Călinescu înțelegea să contribuie la cercetarea și valorificarea folclorului. Cum însă spațiul revistei nu ne permite să publicăm textul în întregime, am ales un număr de fragmente (totalizînd cca 40% din întreg), care ni s-au părut a fi mai semnificative tocmai din cele două puncte de vedere indicate mai sus. Citatele din „Convorbiri literare" au fost colaționate cu textele din revistă. Comentariul lui G. Călinescu l-am păstrat pe cît se poate intact, corectînd doar cîteva greșeli evidente de scriere, de minimă importanță, și punînd de acord ortografia cu regulile azi în vigoare.

MIHAI NOVICOV

În scurtul program semnat de Iacob Negruzzi în nr. 1 din 1 martie 1867 al „Convorbirilor literare" nu se face nici o aluzie la producția literară populară. În același număr însă, Titu Maiorescu începe publicarea însemnatului articol teoretic și polemic *Despre poezia română*. În urmarea din nr. 2 al revistei (15 martie 1867), criticul, observînd slabele comparații ale poeților români, le dă ca exemplu poeziile populare:

„Dacă e vorba să comparăm tot cu flori, să ne luăm mai bine de exemplu poeziile populare, chiar cele mai de rînd, care toate au cel puțin originalitate în determinarea florilor și nu vorbesc numai de rose și de crini. Cît este de espresivă următoarea strofă, născută pe stradele Bucureștilor!

Frunză verde măr sălciu
În grădină-n Cișmigiu,
Două fete frumușele
Mi-au furat mințile mele:
Una oacheșă și-naltă
Ca o dalie învoaltă,
Alta blondă mijlocie,
Ca o junâ iasomie,
Una are ochi de mură
Care inimile fură,
Alta două viorele
Ce te scoate din oprele.
etc.".

Fiind vorba de abuzul de diminutive al poeților români, Titu Maiorescu dă ca pildă iarăși (nr. 7 din 1 iunie 1867) folclorul:

„Și aci, ca în toate chestiunile ce se refer la natura limbei, poesia populară ne poate servi de model. Citâm ca exemplu frumoasa poesie din România mică *Oltule*, *Oltețule*:

Oltule, Oltețule!
Seca-ț-ar piraele,
Să crească dudaele,
Să trec cu picioarele".

(Urmează citarea întregii poezii).

„În toată poesia nici un diminutiv nu este nenatural sau forțat din cauza rimei. *Petrele — fetele* s-ar fi rimat mai bine decît *petricelele* —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fetițelc, deși amîndouă nu sunt rime curate; și *neica — leica* erau o rimă tot așa de bună ca *neicuța — leicuța*. Diminutivele sînt doar aci numai desmierdări populare".

În același număr, ilustrînd regula „ca poetul să nu-și înjosească obiectul", criticul scrie:

„... Farmecul poesiilor populare e distanța relativă între ideile de rînd, care servesc de fond și între subita nobleță de simțimînt care străbate și se înalță peste dînsele" (iar în notă: „De aci se explică profunda impresiune, ce produc scenele populare din dramele lui Shakespeare, cu tot cinismul lor").

„Unei poesii populare îi este permis a zice:

Frunză verde de piper!
Dacă nu e un mister
Că ești Dumnezeu în cer,
Dă-mi și mie ce îți cer;"

(Citatul continuă).

„Dar unei poesii de salon nu-i e permis a se intitula „geana de lacrimi" și apoi a zice:

Geana-mi de lacrimi e ca o salbă,
Ardă-te-ar focul demon spurcat! etc.

E de observat că „poesia populară" citată de Titu Maiorescu e o producție vulgară de mahala.

În nr. 10 (din 15 iulie 1867) la *Notițe literare*, redacția anunță apariția colecției de *Poesii populare* a lui V. Alecsandri. Elogiul esențial este următorul: „Această prețioasă colecțiune, mai complectă și mai interesantă decît toate cele care au apărut pînă acum, constitue un adevărat tesaur național. Din pagină în pagină, putem urmări inspirațiunea naivă și puternică de care poporul român a dat probe în trecut, și care a susținut viața și individualitatea sa, în mijlocul grelelor evenimente de care a fost împresurat". Afirmația lui Alecsandri că „românul e născut poet" e aprobată. Din articolul *Direcția nouă* de Titu Maiorescu (VI, 1872—73, p. 222) aflăm că această notiță este ieșită „din pana d-lui V. Pogor".

Putem considera ca o manifestare în favoarea folclorului și cîntecelul comic *Ion Păpușarul* de V. Alecsandri (nr. 21 din 1 ianuarie 1868), în care se ridiculizează prigoana poliției împotriva jocului de păpuși și a irozilor.

Titu Maiorescu, socotind că „jurnalistica română nu și-a îndeplinit încă datoria ei către colecțiunea de poesii populare publicată de D. V. Alecsandri" (nr. 22 din 15 ianuarie 1868), scrie o recenzie mai lungă. El salută culegerea și pentru valoarea literară și lingvistică, și ca document etnologic: „Cartea D. Alecsandri este și va rămînea pentru tot timpul un tezaur bogat de adevărată poezie și tot deodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale, și cu un cuvînt asupra poporului român". Caracteristica din punct de vedere estetic a poeziilor populare este, după el, „naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțimîntul natural ce le-a inspirat. Sunt două moduri de a privi lumea care ne înconjură: cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reflecțiunea rece, speculativă sau speculatoare, și cu inima plină de simțiminte. Din cel dintîi mod ies pentru literatură cărțile de știință, din cel de al doilea productele de artă". „Politica, declamațiunile contra absolutismului, reflecțiunile manierate asupra divinității, imortalității etc., etc. nu ating cuprinsul lor sentimental și nu silesc pe cetitor a recădea din înălțimea impresiunii poetice în mijlocul preocupațiunilor de toate zilele. Nu că doar poporul ar fi nesimțitor la asemenea lucruri; dar el cînd face poezie nu face politică". Însă criticul e silit a recunoaște că și la români se găsesc poezii politice, de pildă contra Austriei. Explicația pe care o dă pare cu totul confuză. Totuși noi știm care era concepția estetică a lui Titu Maiorescu. Îmbrățișînd propoziția hegeliană că obiectul de artă e o reprezentare sensibilă a ideii, el profesează teoria schopenhaueriană a atenuării egoismului prin artă. Patriotismul e admis nu ca reflecție, ci ca pură emoție și numai atunci cînd atinge impersonalitatea unei simțiri universale. Pentru ca să nu se înțeleagă că vede în poezia populară doar o expresie a naivității, criticul se grăbește a adăuga: „Cu toate aceste autorii și publicul «din societate» s-ar înșăla foarte mult, cînd ar cugeta că simțimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimei ca și pe calea reflecțiunii, și pentru aceea că poporul își esprimă numai simțimintele sale, nu se eschide o profundă meditațiune, și o mare delicateță în esprimarea ei. Îndrăznim chiar a crede, că mulți poeți de salon ar fi încîntați, cînd ar putea descoperi în fantasia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare...".

În rezumat, Titu Maiorescu, care publică în numerele din același an al „Convorbirilor literare" studiul *Despre poezia română* și se pregătește a ataca în anul II „limba română în jurnalele din Austria", consideră folclorul mai ales sub aspect artistic, luînd limba poporului ca termen pentru dezvoltarea celei culte și poezia populară ca un model de bună direcțiune în arta poetică. El este, în fond, introducătorul interesului pentru poezia populară la Junimea și, respectiv, la „Convorbiri literare".

În anul al II-lea (1 martie 1868—1 martie 1869) singura manifestare folclorică este *Românii din Macedonia și poezia lor populară* de I. Caragiani. Semnalăm cu toate acestea o notă a lui A. D. Xenopol la articolul său *Cultura națională* (p. 265). Fiind de părere în text că „ceea ce mai cu samă poporul trebue să caute a produce este o muzică și o poezie națională", observă în josul paginii următoarele: „Național nu vra să zică popular. Disvoltarea cea mai mare poate fi dată unui gen de producțiuni și aceasta să rămîie națională, pe cînd producțiunile populare sunt totdeauna încă ceva în față". Prin asta reducea importanța culturală a folclorului la aceea de simplu punct de plecare, miezul unei culturi naționale alcătuindu-l creația cultă [1].

---

[1] De altminteri A. D. X. insinua acest lucru și în text (II, p. 250) la *tradițiuni*: „În genere literatura populară este un tesaur în care se văd încă nedesvălite toate puterile spiritului unui popor pe care timpul și condițiuni favorabile vor putea să le împingă în o desvoltare conformă aspirațiunilor naturei omenești. Cunoașterea literaturii populare ne dă cunoștință de aceste tendințî și prin urmare ne arată drumul ce poporul trebuie să urmeze pe calea reflectivă în producțiunile sale".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Articolul lui I. Caragiani (nr. 21 din 1 ianuarie 1869 și următoarele), deși sumar, are un oarecare caracter științific. Întîi dădea cîteva informații geografice și istorice cu privire la românii din Macedonia, adică apt despre românii locuind de-a dreapta Dunării, numiți și rumeoliți, apoi cîteva noțiuni asupra dialectului lor, în fine trecea la caracterizarea poeziei populare, întîi în general. Ideile sînt cele maioresciene, foarte stîngaci exprimate, însă cu unele observări mai de specialist. Poezia populară se deosebește de cea cultă „înainte de toate că nu se compune de țăran cu condeiul în mînă... și circulă printre popor nescrisă și fără a se ști autorii ei". Caragiani a întrebat în Rumelia pe păstori cum se naște poezia lor și aceștia i-au răspuns într-un chip din care se vede că poezia populară are, cel puțin în parte, drept cauză o nemulțumire de ordin social:

„Apoi, iată cum: cînd după toate necazurile ce avem ne vine vestea de nouă biruri grele și gîndim că avem să ne vindem și pe copiii noștri ca să le plătim, mergem după oi și mîrlocsim (ne plîngem soartea) ca bătrînele la mort.

— Ce ziceți atunci? îl întreb eu.

— Ce să zicem, răspunse el, „vai de noi, vai de noi, am s'armăm fără de oi, dai și dai și tot n'ascachi, pîn s'te vinzi și la hăsachi" și d-al de astea multe d-ale noastre".

În concluzie, Caragiani susține că poezia populară exprimă „inclinațiunile poporului, tendințele lui" (în fond nici T. Maiorescu nu nega acest lucru). „Aceste cerințe, tendințe, inclinațiuni și aspirațiuni ale poporului, cari formează caracterul său particular și național, credem că nu trebue să le negleajă acei cari pretind să reformeze și să instruiască poporul". Și propune un „studiu de caracterul poporului și de concepțiunile populare prin credințele lui cuprinse în basme, superstițiuni, obiceiuri etc.". I. Caragiani lărgea deci noțiunea de folclor, depășind frumosul propriu-zis, identificînd-o cu etnografia.

Din colecția sa, I. Caragiani nu oferă decît zece poezii în dialect original și traducere română, dintre care două vorbesc de contractarea căsătoriilor între tineri fără voia lor, de către părinți, celelalte, aproape toate despre credința femeilor față de cei în „străinătate" și jelirea celor căzuți în luptă. Cea mai interesantă este *Fata logodită fără voea ei*:

Mi-este feata lângedă,
Lângedă și veștedă.
— Ce ai lea feată de nu mi poți?
— Nu mi dădeși, dado, bun soț.

Și invitînd pe mamă să mărite pe cealaltă fată căreia îi concede și zestrea se pregătește de moarte.

Ție, soru, îți cîntă n'vestele,
Mie soru, îmi cîntă bătîrnele;
Ție, soru, îți bagă veri,
Mie, soru, mi-adară ceri;
Tine, soru, te cingu cu brânu,
Mie, soru, îmi herbu grânu;
Tine, soru, te-asceaptă callu
Mine, soru, me-asceaptă scamnulu;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tine, soru, te-asceaptă soacra,
Mine, soru, me-asceaptă groapa;
Tine, soru, te-ascaptă socrulu,
Mine, soru, me-asceaptă loculu.

Anul al III-lea (1 martie 1869—1 martie 1870) este sărac în folclor. Numai Miron Pompiliu trimite tipografiei Junimii spre tipărire o parte probabil din „o considerabilă colecțiune de balade, cîntece, hore etc., strînse mai cu samă de la românii ce locuesc în valea Crișului Negru, la poalele muntelui Bihor, și în împregiururile Săbiiului". Manuscrisul e acceptat. Din el, culegătorul publică în nr. 17 din 1 noemvrie 1869 două specimene. Întîiul se intitulează *Feciorul și pedepsirea maică-sa* și vorbește de un june însurat de curînd care chemat cu carte la oastea împărătească își lasă tînăra soție în grija mamei sale. Aceasta o vîră îndată la temniță,

Într-o cas'afurisită
De cinci ani necurățită,
De soare nestrăbătută,
Pentru robii mari făcută,
Ș-o ținea maică-sa bine,
Fără milă și rușine,
Cu coji arsă de pe masă
Cu spălături de prin vasă.

Din cele de mai sus reiese că feciorul și mamă-sa fac parte dintr-o categorie socială de aspect feudal, avînd slugi și robi (o variantă numește chiar pe tînăr „crăiuț"). Totuși soția nutrește sentimente democratice:

— Slobozi Doamne-n mila ta
Toți robii de la robie,
Iobagii din iobăgie,
Și slugii de la slugie,
Ș-al meu s-ț din cătănie!

După trei ani se-ntoarce ostașul și întreabă de nevastă. Mama zice că a murit de ciumă. Soțul cere să vadă groapa, mama spune că a fost înfundată de ploi. În cele din urmă soțul își găsește nevasta pierită la față în temniță. Soția cere ca bătrîna

Să moară în chinuri grele
Cum au fost și ale mele,
Să mi-o lege și spînzure
De trii cozi de iepe sure.

Plin de tact, poetul popular nu pomenește de executarea pedepsei. Într-o variantă din părțile Bălgradului (Alba-Iulia), pe care o dă culegătorul, fiul renunță la sancțiuni:

Ai noroc că-mi ești măicuță,
Că te-aș lua de cosiță etc.

Într-alta se recurge la un fel de ordalie. „Crăiuțu" zvîrle în sus o sulință care cade în capul maicii sale. Prin mai 1870, culegerea de *Balade populare*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

române a lui Miron Pompiliu apărea, iar „Convorbirile literare" îi dedicau o notiță nesemnată în nr. 7 din anul IV (1 iunie 1870), oferindu-se și un exemplu. Giurgiu striga dintre lunci. Venea mamă-sa și-i spunea că i-a căzut în sîn pe cînd dormea un șarpe balaur cu coama de aur. Ruga pe maică-sa să i-l scoată. Aceasta nu se-ncumeta.

Ba io, puiu, n-oi învăli
Fără mînă nu pot fi
Fără tine pot trăi
Că de-a trăi taică-tău
Face altu-n locul tău.

Vin tată, soră, răspund cam la fel. Soseşte ibovnica, vîră mîna în sînul voinicului și scoate un brîu de aur. Concluzia?

Mîndra mea, cruciţa mea,
Poartă-mi-l Duminica
În ciudă la soro-mea,
Și-l poartă și Sîmbăta
În ciudă la maica-mea.

Atît din exemplele lui Caragiani, cît și din ale lui Miron Pompiliu se constată că iubirea între tineri e mai puternică decît aceea între părinți și copii.

. . . . . .

Evenimentul anului IV al „Convorbirilor literare" îl constituie publicarea basmului *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu (IV, nr. 17 din 1 noemvrie și nr. 18 din 15 noemvrie 1870), întîiul basm apărut în revistă. În substanță el are toate semnele autenticității folclorice și conține cele mai comune motive-șablon:

Un împărat care e de cincizeci de ani în vrajbă cu împărăția vecină n-are copii. Împărăteasa se roagă la icoana Sfintei Fecioare, aceasta lăcrimează, împărăteasa atinge cu buzele lacrima și rămîne îngreunată cu Făt-frumos din lacrimă.

Făt-frumos caută pe tînărul împărat vecin să se bată cu el. Acesta vrînd prietenie se fac frați de cruce. Vecinul se teme de mama pădurilor care îi cere bir al zecelea din copiii supușilor. Făt-frumos o trîntește într-o piuă de piatră, prăvale peste ea o stîncă. Mama pădurii fuge cu piuă cu tot.

Făt-frumos pleacă după ea și dă de fata ei care îl învață cum să învingă pe babă. Într-un butoi e apă și în altul putere. Voinicul le mută unul în locul altuia. El bea putere și omoară baba care bea doar apă. Făt-frumos pleacă cu fata.

Fratele de cruce îl roagă să-i aducă pe fata Genarului. Făt-frumos fură fata, însă un motan cu șapte capete dă de veste. Genarul îl prinde și-l iartă, fiind creștin. A doua oară însă îl aruncă în sus și voinicul căzînd se face izvor. Dumnezeu și Sf. Petru îl învie. Făt-frumos merge iar la castelul Genarului iar fata întreabă pe tată-său unde este baba cea cu șapte iepe de la care se poate căpăta un mînz. Fata e adormită de Genar și uită, voinicul a auzit.

Urmează motivul binefacerilor. Făt-frumos face bine împăratului racilor care îl vor ajuta să găsească iepele, cînd va intra slugă la babă.

Făt frumos fuge cu fata babei pe un tretin în care au fost puse inimile din șapte cai. Bătrîna se ia după ei. Cu o perie, o cutie și o năframă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

date de fată, voinicul face obstacole pădure din perie, stîncă din cutie, lac din năframă), apoi omoară pe babă cu buzduganul. Ajunși într-un pustiu, calul se întoarce să mai sugă o dată la mă-sa, fata se mistuie cu duhurile ridicate din pustiu.

Voinicul o regăsește la Genarul. Îndemnat de tretinul cu șapte inimi, calul Genarului își aruncă stăpînul jos.

Ileana, nevasta lui Făt-frumos, orbise de plîns. În somn, Maica Domnului îi redă vederile. Nunta împăratului cu fata Genarului și a lui Făt-frumos cu fata mamei pădurilor.

Nimic nu depășește basmul țărănesc, dar stilul, de-altfel sobru, e așa de specific eminescian, încît cel neavizat în materie de folclor poate avea impresia unei invenții romantice. Începutul însuși sună metafizic: „În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decît în germenu viitorului...". Totul, și în special descripțiile, de loc încărcate, au un ton de melancolie eminesciană. Numai ridicarea din pustiu a scheletelor de oameni pe schelete de cai spre a merge la benchetul din lună e un tablou prea cult romantic. Totuși, în general, M. Eminescu rămîne, pe cît îi îngăduie geniul, în limitele stricte ale basmului popular și ca atare nu-l putem da de o parte din categoria folclorului românesc. Vom vedea mai departe felul cum culeg basme I. Slavici și M. Pompiliu.

Deocamdată, în anul V (1 martie 1871—1 martie 1872), Miron Pompiliu continuă publicarea de remarcabile *Poesii populare de peste Carpați* (nr. 7 din 1 iunie 1871; nr. 18 din 15 noemvrie 1871). Spre exemplu una despre feciorul fermecat:

Ce s-aude scîrțiind
Și pe drum încet venind?
E un car cu patru boi
Încărcat cu păpușoi;
Dar în car cine-i culcat?
Un bădiță mort de bat!
Da nu-i bat de băutură
Ci de rea fărmecătură.
Și cine l-a fărmecat
Mințile de i-a luat?
O copilă din Banat
Cu trei maci din trei grădini,
Cu apă din trei fîntîni,
Cu așchiță din portiță,
Cu pămînt de sub temniță,
Cu pană de liliac
Ca să nu-și mai de de leac
Și să n-aibă alinare
Ca Dunărea cînd e mare.

Grațioasă este și ruga fetei îndrăgostită din *Plecarea*:

Bădișor ia-mă călare
Pe murgușul dumitale.
De ți-a cădè cu rușine

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fă-mă briu pe lîngă tine,
De ți-a părè brîul greu
Fă-mă lumină de seu,
De ți-a fi că ni-oi topi
Și de mine te-i lipi
Fă-mă lumină de ceară
Și mă pune subsuoară,
Că pe unde-i înnopta
Eu frumos ț-oi lumina
Și de cină ț-oi găta.

Un N. Petru trimite și el folclor revistei. Redactorul îi pierde manuscrisul. „D-lui N. Petru, în... Poesiile populare trimise s-au rătăcit. Vă rugăm să scuzați, și să trimiteți o altă copie" (nr. 18 din 15 noemvrie 1871). Într-adevăr, în nr. 22 (15 ianuarie 1872) apar *Cîntece populare din Transilvania* „din colecțiunea" lui N. Petru. Ele sînt scurte, unele părînd chiar strigături și nu mai puțin remarcabile. De pildă:

Vino bade din grădină
Că-i poarta de rogojină
Cît pui mîna cade-n tină,
Nu veni bade de vreme
Că dușmanii taie lemne,
Vino bade pe-nserat
Cînd dușmanii s-au culcat.

Iată și un admirabil portret impalpabil al voinicului:

Te cunosc bădițul meu
Bate-mi-te-ar Dumnezeu
Te cunosc pe șuerat
Că nu ești voinic curat
Pe sunetul zalelor
Pe mersul picioarelor.

Gelozia este ironizată astfel:

Cine-și teme nevasta
Facă-și gard în jur de ea
Tot cu pari
De stejari
Cu gradele de arțar.
Cine vrea
Tot că i-o ia.

Este evident că manuscrisele erau citite și comentate în ședințele Junimii în prezența lui Titu Maiorescu, astfel se explică calitatea materialului admis spre publicare. Mai tîrziu reviste de specialitate folcloristică nu vor da dovezi de un asemenea discernămînt.

Tot în anul V (nr. 23 din 1 fevruarie 1872 și nr. 24 din 15 fevruarie 1872) publică o entuziastă dare de seamă despre *Cîntece de stea* și *Povestea vorbei de Anton Pann*, V. Alecsandri, însoțind-o de numeroase extrase. Poetul declara *Povestea vorbei* „un adevărat tesaur de spiritul și înțe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lepciunea poporului Român". „Trei volumuri — adaugă el mai spre sfîrșit — formează această minunată colecție ce se poate cu drept cuvînt numi Filosofia poporului român. Ele cuprind șiruri lungi de *zicale*, unele în mic număr, traduse din limbi străine iar cele mai multe culese din gura poporului nostru...".

În anul VI (1 aprilie 1872—1 martie 1873) publică basme populare I. Slavici, după o concepție proprie pe care o exprimă în scrisoarea către redacție (p. 90). El observă că „chiar același om nu povestește aceeași poveste de două ori una după alta, fără de a se abate mai tîrziu de ceea ce a zis mai înainte; cu atîta mai mari sunt diferențele, ce purced din diferența provincială... Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora : omul combină ce-i place. Partea fixă e un schelet foarte sărac — atît în gîndiri, cît și în fapte... Voesc să zic : nici o formă a poesiei populare nu are atîte variante ca povestea". „Chemarea prelucrătorului" împins de motive „estetice" devine pentru Slavici, care declară a nu face știință ci doar a reproduce gîndirea poporului român, „cu mult mai grea și totodată cu mult mai frumoasă decît s-ar părè la început; el trebue să privească povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos. Astfel culegătorul nu numai dă recepțiunii caracterul individual, „ci produce totodată un întreg nou". În acest chip a „compus" prozatorul *Zîna zorilor*. „Bunul meu mi-a povestit despre Smoc'a cea frumoasă; în comitatul Zarandului mi s-a zis despre „Zîna codrilor"; în Comloș (Crișana) se vorbea despre „Pătru Făt-frumos viteaz", și în Temișoara auzii povestea despre „Zîna zorilor". Am ales numirea, care mi-a părut mai nimerită". „Faptele și ideile sunt în toate variantele, cu puțină abatere, tot acelea... Odată lipsesc pădurile, odată țerile miraculoase; odată Petru trece peste smîntîna laptelui, altă dată peste palma nazdrăvanului; odată Petru e ucis, altă dată i se fură apa... ș. c. l.... Eu, din toate acestea, am ales și combinat".

Un om de știință ar osîndi pe I. Slavici pentru metoda lui vițioasă și ar fi dispus să dea la o parte basmele sale. Însă examinîndu-le de aproape și ținînd socoteală și de vechimea lor, vom constata că ele rămîn un document folcloristic, tematica verificîndu-se ca foarte autentică. Întrucît privește stilul, scriind multă vreme după ce a auzit (*Zîna zorilor* e redactată după „vreo zece ani" de cînd o auzise în Șiria), I. Slavici folosește un limbaj complicat. Dar și alți folcloriști redactează tîrziu și în stilul propriu.

. . . . . .

Intenția vădită a lui M. Eminescu, I. Slavici și a mai lipsitului de imaginație Miron Pompiliu este de a ridica basmul la nivelul unei mari creații artistice printr-o prelucrare cultă. În curînd se va ivi I. Creangă care va răsturna cu totul balanța, făcînd din basm un gen de observație morală într-un stil de o savoare inimitabilă.

Să nu trecem cu vederea unele manifestări folcloristice mai mărunte. A. D. Xenopol în *Ceva despre literatura poporană* (VI, nr. 4 din 1 iulie 1872), repetînd unele idei ale sale, face astfel deosebirea între literatura cultă și cea populară : „Dar în literatura scrisă, poporul sau omenirea nu lucrează el însuși la producerea, ci numai hotărăște asupra meritului ei, el are un rol numai pasiv, rolul de critic. În literatura poporană, poporul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însuşi prin mulţi din membrii săi lucrează la producerea frumosului. El este critic şi autor. În literatura scrisă lucrează apoi un spirit, cel mult un veac de om la o producere nemuritoare; în cea poporană lucrează mii de spirite în timp de multe veacuri la o asemenea producere". G. Vîrnav-Liteanu în *Poesiile populare culese şi întocmite de Alecsandri* (VI nr. 11 din 1 februarie 1873) încearcă o caracterizare a spiritului românesc prin poezia populară nu fără a admite universalitatea materială a unor elemente. Bunăoară: „În Franţa, de exemplu, ceea ce apare mai mult în poezia cîntată este, pe lîngă bunul simţ, rîsul şi veselia. Tot ce dă loc la glumă n-a fost nicăiri luat mai bine în rîs decît acolo. Şi ceea ce place mai mult, eroul popular, este plebeianul sprinten, voios, rîzător, care face minuni prin spiritul său, precum Figaro, care e perfecţionat de Beaumarchais, dar care are începutul său în cîntecele vechi. Veselia este cîteodată îndrăzneaţă, stăruind pînă sub tunuri, dar totdeauna vie şi nesfîrşită! Din contra cîntecele române sunt triste". Notăm că Titu Maiorescu laudă în *Direcţia nouă* (VI, nr. 6 din 1 septemvrie 1872) pe Al. Odobescu pentru dizertaţia „despre cîntecele poporane" publicată în „Revista Română", 1861.

În *Studii asupra maghiarilor*, VI (an. VII, nr. 6 din 1 septemvrie 1873) I. Slavici schiţează un studiu comparativ între folclorul maghiar şi cel românesc care şi azi încă este de întreprins. „*Meşe*, poveste maghiară, e, după el, română, Ileana Cosinzana se chiamă Szép Ilonka. Sînt şi caii năzdrăvani, mama pădurii, sfînta Vinere, luptele cu smeii, şi alte asemine imagini tainice, proprie numai poporului român. Maghiarii au auzit povestea de la un român, în limba română", dovada unele forme sintetice române. *Dal*, *dana* e doina română, „pentru aceea ritmul cîntecelor populare maghiare, care este mai ales cel popular român, îndeobşte este foarte rău". *Csárdás*, crîşmăreasca, constă din două părţi: „lassù", lin, şi „friss", mărunţel. Linul „lassù" este *Ardeleana* română; mărunţelul „friss' este o compoziţie din jocurile româneşti *Crişana*, *Bătuta*, *Pe picior*, *Logoşana* şi *Mănunţaoa*. Deosebirea este numai aceea că românul joacă lin, trăgănat şi cu modestie, iară maghiarul joacă înfocat, mai variat şi cu oareşicare bizarerie fantastică". Măcar în materie de muzică putem spune că argumentaţia lui I. Slavici nu pare convingătoare, o caracteristică a muzicii maghiare fiind frecventa sincopare, pricină pentru care abundentele teme ungureşti din Mozart nu aduc de loc a *Ardeleanca* sau *Bătuta*.

Folclorul formează obiect de preocupare şi la prelecţiunile populare ale Junimii ţinute la Universitatea din Iaşi. La 10 martie 1874 G. Panu tratează despre *Poezia populară* (VIII, nr. 3 din 1 iunie 1874), considerînd-o pe cea română superioară prin bogăţia de imagini şi „esprimarea celor mai puternice şi totodată mai delicate simţiri ale sufletului" poeziei altor popoare. Compară, ca exemplificare, *Doncilă* şi *Zidirea curţii de Argeş* cu baladele corespunzătoare sîrbeşti. Prin urmare, un rudiment de folclor comparat. S. Vîrgolici vorbeşte la 24 martie despre *Teatru*, atingînd şi folclorul dramatic (ibid.). Pomeneşte la capitolul teatrului popular religios de Irozi (în Muntenia Vifleim), în general cu doisprezece actori şi mai tot în cîntece, la petrecerile dramatice profane de *baba* şi *moşneagul*, *capra* şi mai ales *păpuşile*, indicînd şi cîteva personaje tipice. „Un personaj însemnat din păpuşile noastre este *ciobanul* care vine cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oaea, tovarășa lui nedeslipită...". La 7 aprilie trebuia să vorbească *A. D. Xenopol* despre *Muzica populară*; din nefericire, fiind bolnav, n-a ținut prelegerea. Dar ne întrebăm, chiar sănătos fiind, ce competență ar fi avut el într-o asemenea grea materie.

V. Alecsandri face în nr. 9 din 1 decembrie 1875 o fișă (*Din albumul unui bibliofil*) asupra basmelor rimate: „Cînd ascultă cineva cu luare aminte modul cu care țeranii povestesc basmele răspîndite în popor, el constată perioade întregi, rimate și nu se refuză de a crede că poveștile sunt poemuri antice ce s-au prozait cu timpul...". Și transcrie din povestea lui *Cal galbăn de sub soare.*

Ci c-au fost un împărat
Mare, mîndru, luminat,
Și avea un cal frumos
Cu păr negru și lucios.
Cînd încăleca pe el,
Se simțea mai tinerel,
Cînd pe el încăleca
Lumea-ntreag-o alerga.
El de cale s-au gătit
Și la slugi au poruncit
De cal bine să grijească
Și cu ochii să-l păzească
Căci de nu l-or îngriji
Vai ș-amar de ei va fi,
Și le-or sta capetele
Unde stau picioarele!
Etc.

I. Creangă își intitulează scrierile cu izvor popular „povești" și de fapt nu toate intră în definiția propriu-zisă a basmului. *Soacra cu trei nurori* (IX, nr. 7 din 1 octombre 1875) e o simplă poveste, fără miraculos în care se narează cum trei surori și-au omorît soacra. *Capra cu trei iezi* (IX, nr. 9 din 1 decemvrie 1875) cu toate că eroii sînt animale (simple măști pentru o caracterologie umană) e o poveste despre felul cum o mamă capră s-a răzbunat pe omorîtorul copiilor ei, lupul. *Punguța cu doi bani* (IX, nr. 10 din 1 ianuarie 1876) e un basm, avînd ca personaj un animal miraculos, cocoșul moșului care înghite cireada boierului și toată haznaua cu bani și o duce stăpînului. Putem clasifica și *Dănilă Prepeleac* la basme (IX, nr. 12 din 1 martie 1876). Un om cam prostănac încît își vinde boii și prin schimburi succesive se întoarce din tîrg cu o pungă goală, păcălește pe draci, socotiți de popor ca foarte proști, și se alege cu un burduf de bani. *Povestea porcului* (X, nr. 1 din 1 aprilie 1876) e un basm cu motivele cele mai populare. Doi bătrîni fără copii înfiază un purceluș, care nu-i decît un fecior de împărat vrăjit. Purcelușul face minunile cerute de împărat și capătă de nevastă pe fata lui, care, rău sfătuită, aruncă pe foc pielea de porc pe care soțul o părăsește noaptea. Făt-frumos se face nevăzut, după drum lung trecînd pe la Sf. Miercuri, Sf. Vineri și Sf. Duminecă, nevasta îl află la mînăstirea de Tămîie. *Stan Pățitul* (XI, nr. 1 din 1 Aprilie 1877) e un basm misogin, narînd cum un drac a învățat pe Stan să-și aleagă nevasta și l-a ajutat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-i scoată coasta de drac. El cuprinde și motivul secerării unoi ogor într-o singură noapte cu ajutorul ființelor fabuloase, în cazul de față draci. *Povestea lui Harap Alb* e un basm cu motive obișnuite: feciori care pleacă în lume, împărat care-i încearcă metamorfozat în urs, fiul cel mai mic cerînd calul și armele împăratului din tinerețe, alt împărat care poruncește îndeplinirea de munci grele, om rău, spîn folosindu-se de isprăvile lui, fată de împărat capricioasă și năzdrăvană care se ascunde, metamorfozîndu-se, Gerilă, Ochilă, Flămînzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, monștri grotești și tovarăși ai feciorului de împărat etc. (XI, nr. 5 din 1 august 1877). Povestea *Fata babei și fata moșneagului* (XI, nr. 6 din 1 septembre 1877) este cunoscutul basm despre oropsirea unei fete harnice de către mașteră, cu motivele binefacerilor răsplătite și al Sfintei Duminici cu lighionile ei și care premiază hărnicia și modestia și pedepsește lenea și îngîmfarea. *Ivan Turbincă*, mai mult anecdotă decît basm, cuprinde răspîndita temă a morții păcălite (XII, nr. 1 din 1 aprilie 1878). *Povestea unui om leneș* e o simplă anecdotă (nr. 7 din 1 octombrie 1878). Dacă prin arta literară genială basmele și poveștile lui I. Creangă iau proporții imense și se înscriu în creația cultă, ele nu sînt mai puțin documente folcloristice foarte serioase, ce nu pot fi înlăturate de specialist. De aci încolo culegerile folcloriștilor profesionali trebuie examinate cu multă atenție, deoarece foarte mulți sînt obsedați de ideea de a emula cu marele povestitor și pun în transcrierile lor o facondă (sic. M. C. p. 13 ms.) suspectă.

Alături de I. Creangă îndrăznește să publice un mic basm de inspirație clericală, nu lipsit de interes, *Sfînta Vinere*, St. Stefurea (IX, nr. 11 din 1 februarie 1876), cu o Sfîntă Vinere mînioasă că o nevastă spală în ziua ei. Sfînta se pregătește să opărească copilul femeii și cere să aducă lemne, dar nevasta sfătuită de o vecină, întoarce toate lucrurile din casă cu dosul în sus și se închide în odaie, încît acestea nu pot să deschidă sfintei cînd ea le strigă.

Un contrast izbitor face Al. Odobescu, în basmul său reprodus de E(minescu) și precedat de o notă elogioasă pentru *Pseudo-Kynegeticos* (XI, nr. 1 din 1 aprilie 1875), prin limba sa rafinată și prin citatele latine. Conținutul însă nu poate fi decît de izvor popular și anume din împrejurimile Penteleului. Prin binefaceri, voinicul capătă piatra Zamfirului piatra smarandului și piatra rubinului cu care devine stăpîn peste păsări, jivine mici și fiare. Cade în puterea Fetei pietrelor, care-i ia nestematele, se lenevește și în cele din urmă e părăsit și de ea. De remarcat că M. Eminescu publică *Călin* (*file de poveste*), încercînd a introduce fabulosul folcloric în poezia cultă (X, nr. 8 din 1 noembrie 1876).

Publicarea de poezii populare continuă. V. Alecsandri însuși dă un număr însemnat de *Cîntece de peste Olt* „comunicate de D. Gr. Alecsandrescu" (X, nr. 6 din 1 septembrie 1876). Între ele e și *Cîntecul Jianului*, foarte polemic în direcția ciocoilor, cu imagini aspre și fantastice, precum:

Frunză verde, măr crețesc,
Stau în loc și mă gîndesc
Cu ce să mă arănesc,
Cu arana moșului,
De coarnele plugului,
Plugul este-o goangă rea,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Umblă de-ndărătelea
Cu nişte coarne-ndărăt
Mă loveşte tot în pept.

Sînt evocate şi figurile Domnului şi a Doamnei, cu o imagine de zugrav :

Ţine gazdă, nu mă da,
Că ţi-oi face-o malotea
Cu florile cît palma
Să se mire şi Doamna
Şi doamna lui Caragea.

Cîntecele de lume surprind prin realism şi amănuntul local :

Foaie verde usturoi,
De ţi-e dor, Neico, de noi
Fă-te negustor de boi
Şi vino-n gazdă la noi,
C-are taica şese boi
Şi din seşe vinde doi,
Doi îi vinde doi opreşte,
Doi mi-i dă mie de zestre,
Pe roşul şi pe plăviţ,
Cumpăraţi din Mehedinţi.
Pînă boii veţi tocmi,
Amîndoi ne-om logodi.

V. Alecsandri (X, nr. 5 din 1 august 1876) dă informaţii (*Din albumul unui bibliofil*) despre un bard popular din Vrancea, Moş Cosma Vioară, venit la Mircesti „pe la 1872" şi din repertoriul căruia transcrie balada *Stroe Plopan*. Miron Pompiliu revine şi el (ibid.) cu cîteva scurte *Cîntece populare de peste Carpaţi*, dintre care merită a fi citat pentru imaginile agricole aplicate la dragoste următorul :

Pe margine de pămînt
Merge bade sămănînd
Şi din gură cuvîntînd :
Să te faci, grîule, faci
Şi să stai la săcerat
Ca mîndra la sărutat
Şi să stai şi la-mblătit
Ca şi mîndra la iubit.

Pentru întîia dată revista (X, nr. 10 din 1 ianuarie 1877) publică *Colinde* „din colecţiunea d-lui G. Dem. Teodorescu" (de viteaz, de preot, de om cucernic, de om cu trei feciori).

. . . . . .

O importantă contribuţie aduce Teodor T. Burada cu *Bocetele populare la Români* (XII, nr. 10 din 1 ianuarie 1879). Într-o introducere bine informată semnalează obiceiul bocetelor la alte popoare vechi dar cu deosebire la romani care le numeau *neniae*. Părerea culegătorului este că bocetele noastre sînt „nepreţuite rămăşiţe de la romani", mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ales că în unele părți ale Bucovinei s-a păstrat obiceiul să meargă înaintea convoiului doi buciumători, bucinînd din cînd în cînd cu trîmbița (romana „tuba"), urmați de mai mulți fluierari cu fluiere de îngropare (funebres tibiae) nedepășind numărul de zece, ca și la romani. Bocetele sînt greu de cules pentru că bocitoarele au superstiția că dacă le spun altora va muri o rudă de-a lor. Th. T. Burada observă că în clasificațiile poeziei populare de pînă atunci această specie nu intra. Exemplele pe care le dă (din Bucovina, Moldova, Muntenia, Dobrogea, Banat, Transilvania) sînt potrivite cu sexul, vîrsta și calitatea mortului și cuprind cele mai multe o întrebare sau o strigare către acesta (XIII, nr. 2 din 1 mai 1879 și nr. 7 din 1 octombre 1879):

Scoală, scoală voinicel,
Dragul mamei tinerel,
Și te uită tu la mine
De privește cum îți vine,
Toată ceata preoțească
De la noi să te pornească.
Au tare te-ai supărat
Tu pe mama de-ai lăsat
Și de ea te-ai depărtat
În pămînt întunecat?
Zioa bună n-ai luat!
Lîngă tine nu privești,
Cum te plîng surorile
Pe toate cărările,
Cum te plînge cea mai mare
Cu păr galben pe spinare,
Cum plînge cea mijlocie
Cu lacrimi pînă-n bărbie,
Cum te plînge cea mai mică
Frunza-n codru se despică
etc.

Unul, cules la Sălișteîn Transilvania, include motivul turturelei, devenind o adevărată doină (XIV, nr. 8 din 1 noembre 1880):

Bucură-te, prograde,
Mintenaș are să-ți vie
Într-un sufletel,
Mîndru voinicel!
Turtureaoa sărmana
Cînd și-a perdut soția
Ea pe altul nu mai ia.
Unde-i apa limpede
Ea o tulbură și-o be
Unde vede apă rece
Ea o tulbură și trece
Unde e pădurea verde
Niciodată nu o vede
Ciunga verde ocolește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe uscată hodineşte.
Cînd aude cuc cîntînd,
Ea tună-n codri gemînd,
Tună şi se jăleşte
Că ea-n lume nu mai este
etc.

Cu acest prilej Th. T. Burada publică şi un cîntec al cununei, cules la Răşinari şi pe care-l crede rămăşiţă a vechilor serbări ale zeiţei Ceres. După ce se strîng grînele de pe cîmp şi se aşază în clăi, din cei mai frumoşi snopi se împleteşte o cunună care e dusă la stăpînul ogorului. Secerătorilor li se dă de mîncare şi de băut, în fete se zvîrle cu apă. Gospodarul păstrează cununa pînă în anul viitor, cînd seamănă grîu din ea. Cîntecul începe aşa :

Stăpîne, stăpîne,
Gată-mi-te bine,
De vin şi de pîne
Că cununa-ţi vine
etc.

Îl vedem şi pe episcopul Melchisedek, publicînd tot acum (XIV, nr. 8 din 1 noembre 1880) *Literatură religioasă populară*, unde în afară de ,,imnul catichetic'' bizuit pe numărătoare,

O Dicce pre-nvăţate
Care-nveţi la şcoală carte,
Spune, spune : ce e unul?
— Unul e Dumnezeu bunul,
etc.

găsim un număr de ,,colăcării'' ,,sau discursuri populare la nuntă'' (cînd vine nunta să ia mireasa; cuvîntul de iertăciune; acela pentru pahar). Culegătorul derivă conocăria din colloquium admiţînd o confuzie cu turcescul conac. Exemplele date sînt foarte frumoase.

. . . . . .

Alături de aceste publicări de materiale, la care prezidă din partea redacţiei, cel puţin pînă acum, preocuparea de valoare artistică, se acceptă în revistă şi studii de folclor uneori depăşind sfera esteticului. Al. Lambrior extrăsese numeroase zicători, precum şi cîteva anecdote de vornicul Iordachi Golescul (*Literatură poporană*, VIII, nr. 2 din 1 mai 1874) însoţindu-le de cîteva idei despre folclor. Admiţînd că Golescu ,,cum le-a auzit aşa le-a şi scris'' osîndea pe cei care vîră în culegerile lor cuvinte nouă ,,aşa fel stropşite ca să pară ca din vechi'', ori furişarea pe nesimţite în poveşti, în cîntece, în basme de ,,idei literare şi politice care ne frămîntă pe noi astăzi'' vorbind de rege, aratru, bela, sigil şi fete sabinoase, adică sabine (autorul făcea aluzie la culegerea lui Ath. M. Marienescu şi anume la colinda ,,jocul''). Însă chestiunea e pusă cam superficial. Dacă un culegător modifică cu bună ştiinţă textul oral, atunci desigur el falsifică. Dar dacă anume idei ,,care ne frămîntă pe noi astăzi'' sînt strecurate chiar de zicător, totul e nu se poate mai firesc, mai ales în anume producţii precum colindele, oraţiile de nuntă. De pildă (*Antologie de lit. pop.* E.A.R.P.R., 1953) :

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Bună dimineața,
Cinstiți socri mari!
— Mulțăm d-voastră
Băieți militari.

Literatura populară, deși foarte tradițională în motive, nu este arheologie, ci reacție la condițiile imediate, pasibilă de înnoiri continui. Lambrior pare a reclama o distanță de timp între momentul producerii folclorului și acela al culegerii sau măcar o impersonalizare totală a adunătorului, ceea ce nu i se părea cu putință în acel moment. „Nu e vorba să nu se poată face colecții și acum, dar generațiile viitoare cunoscînd ideile care ne stăpîneau pe noi, nu vor putea pune temei științific pe ele". Opinie cu totul ciudată, echivalînd cu osîndirea a tot ce se strînsese în acele decenii în materie de folclor în culegeri, care cu oricîte falsificații au mîntuit de la pieire creația poporului. „De voim — zice Lambrior — să venim la oarecari încheieri istorice, limbistice și literare asupra neamului nostru, trebue să adunăm cîntecele, poveștile, basmele, zicăturile *așa cum le are poporul*, chiar de ar fi în sute de *variante*". Pînă aci totul e rezonabil. „Numai adunîndu-se toată literatura poporană din toate părțile Daciei vom putea deslega întrebările: care au fost ideile și credințele ce a închegat neamul românesc în negura vremilor trecute; și care este spiritul și plecările poporului nostru în literatură? Apoi în aceste colecții totale un Alecsandri ar putea spicui colecții de gust menite nu pentru cercetări limbistice și istorice, ci pentru desfătări literare". Din aceste rînduri reiese că Lambrior punea accentul pe folclor ca document de unde preocuparea unei exacte înregistrări. Chiar producțiile de gust „pentru desfătări literare" sînt de fapt tot documente de ordin estetic, determinabile *după* adunarea întregii literaturi poporane. În chipul acesta, V. Alecsandri, care culesese însuși, alegînd și îndreptînd în scopul de a dovedi lumii civilizate geniul poetic al poporului român, era implicit osîndit, îngăduindu-i-se doar să spicuiască dintr-o culegere totală făcută de alții nepreocupați a dovedi anume „idei literare". Fără a contesta dreptatea în linii mari a tezei lui Al. Lambrior, nu putem să nu observăm că preocuparea de exactitate a dus la excese fonetice, fără a ne mai hărăzi documente de valoarea celor din epoca folclorismului eroic. Afară de aceasta, Lambrior nu înțelegea procesul genetic al folclorului. Interferența între transmițătorul anonim și un agent excepțional cult e oricînd posibilă, printr-o cristalizare a elementului introdus. Textele lui Alecsandri au reintrat în circulație și n-ar fi de mirare să regăsim metamorfozele lor în culegerea totală pe care am întreprinde-o.

Romantice și nedocumentate rămîn în fond și cele cîteva idei cu care se deschide articolul *Obiceiuri și credințe la Români* (IX, nr. 1 din 1 aprilie 1875). Aci Al. Lambrior recunoaște că „obiceiurile, datinele și credințele nu rămîn cu totul statornice ci unele se uită și altele se adaogă". Însă pare a regreta acest proces. „Înnoirile ce se fac în obiceiuri pornesc din orașe și apoi se resfrîng cu încetul asupra satelor. Mai de mult, cînd poporul românesc înfățișa o unitate, era același fond de obiceiuri atît în clasele de sus, cît și în cele de jos". „Răsleția clasei boierești și înnădirea ei la alte năravuri, la altfel de viață, au lăsat perderi însemnate în propășirea elementelor de viață națională". Că a fost înainte o uni-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate idilică între poporul de jos şi boierimea, vorbind şi scriind adesea într-o limbă străină e cu totul contestabil. „Unde mai sunt cîntecele zise la mesele Domnilor şi acele zicători de ţară cu care se desfăta nu numai boerii şi Domnul, ci şi solii ţerilor streine?". Producerea la curţile domneşti şi boiereşti ale unor anume speţe precum „bătrînele cîntece" nu implică participarea claselor de sus la un tip de cultură apropiat de cel folcloric. Miron Costin, stolnicul Const. Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir sînt nu se poate mai departe de mentalitatea unui ţăran. Adevărul e că au putut să se dezvolte în clasele de sus şi anume producţii de tip folcloric specifice acestor medii în care însă boierimea era numai spectatoare, aşa cum sîntem noi la jocurile ţărăneşti atît de admirate azi. Lambrior admite de altfel diferenţa de cultură. „E cu neputinţă de crezut că muzica, poezia şi arta ţesăturilor frumoase să nu fi avut o desvăluire mai mare, cînd căuta de dînsele şi clasa boerească, în toate vremile mai cultivată decît celelalte clase ale societăţii româneşti. Ce vor fi fost scorţurile şi cusăturile de mînă cînd iscusitele şi gospodinele cucoane se vîrau ele însele în stative, ţeseau, nevedeau şi alegeau acele măestrite scorţuri cu fineţa gustului ce pare a fi născută neamului nostru?". În materie de manufactură este dovedit că multe piese sînt ieşite din ateliere în care iniţiativa era a fetelor de boieri. Ele aparţin de fapt unei etnografii speciale ce nu împiedică existenţa în sate, de pildă ca acelea din jurul Sibiului, a unei desăvîrşite arte curat ţărăneşti fără contribuţia niciunei iscusite cucoane. Al. Lambrior îmbrăţişa ideea utopică scumpă unor junimişti, printre care şi M. Eminescu, a armoniei dintre boieri şi ţărani, într-o civilizaţie patriarhală, fără răsleţiţi prin civilizaţiile străine. Însă A. D. Xenopol avusese dreptate să spună că o cultură naţională nu înseamnă cultură populară şi că ţinta unui popor este, ca fără rupere de trecut, să întemeieze monumente literare şi artistice culte. De altfel, regretul de „răsleţirea clasei boiereşti şi înădirea ei la alte năravuri" era cu totul pueril. Boierimea veche de tip feudal de fapt nu mai exista, înlocuită cu clasa moşierilor, la care se alătura acum burghezia. Nu-i de tăgăduit că în epoca în care scria Al. Lambrior, s-au creat cele mai de seamă opere naţionale şi în chiar volumul IX, care debutează cu suspomenitul articol, se publică *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Punguţa cu doi bani*, *Dănilă Prepeleac* de I. Creangă, precum şi *Popa Tanda* şi alte nuvele de I. Slavici.

Însă articolul propriu-zis cu inspirarea unor „obiceiuri şi credinţe", deşi depăşind literatura şi intrînd în noţiunea mai largă de etnografie, este interesant chiar prin metoda strict descriptivă, fără nici o încercare comparatistică, şi desigur şi prin arătarea împrejurărilor în care anumite forme literare răsar, ca o funcţie a acestor momente de viaţă. Vorbind de cumetrii, după botezul copilului, Al. Lambrior împărtăşeşte că după ridicarea mesei încep jocurile, tinerii bătînd cu picioarele şi chiuind. Chiar şi femeile chiuie (aşa s-ar înţelege din stilul totdeauna echivoc al autorului) unele zicînd „în pilda altora".

Nu ştiu ţese, nu ştiu coase,
Dar nu-mi pasă că-s frumoasă.

Un capitol se ocupă de folclorul infantil, descriind jocurile *inelus învîrtecuş*, *baba-oarba* (sau amija), *dupii* (un joc cu beţişoare de draniţă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîte nouă de fiecare), *de-a mija* (o varietate a babei-oarba — în cerc unul cu mîinile la ochi, trebuie să ghicească unde s-au împrăştiat ceilalţi, ferindu-se ca vreunul din ei să nu vină să scuipe pe locul lui, scăpînd astfel de mijire), *de-a puia-gaia*, *mulea*, joc în care doi copii mai voinici, ţinînd de mînă un număr de pui, reprezentat prin alţi copii, închipuiesc cloşca şi uliul. Ceremonia jocului din urmă mai ales intră printr-o latură în genul dramatic. Gaia se pune jos şi cu un beţişor sapă o groapă. „Apropiindu-se de dînsa cloşca cu puii şirag o întreabă: ce faci acolo? — O groapă, răspunde ea. — Dar în groapă ce-ai să faci? Să pun ciaunul. — Da cu ceaunul ce-ai să faci? — Să opăresc un pui de-ai tăi. — Ba de-a tăi, răspunde cloşca, şi toţi puii după dînsa etc.". Urmează jocul *de-a mingea* (*ţicul*, *hoina* şi *poarca*), *halea-malea*, însemnat „mai cu samă prin formula lui în care se aude numele celei mai strălucite şi vechi familii din ţara românească":

Halea — Malea
Încotro ţi-e calea?
— Deschideţi porţile!
— A cui porţi?
— A lui Basaraba!
— Ce dai vamă?
— Un căţel
Ş-un purcel
Şi pe... cutare
De-un picior!

În fine *de-a boul* şi *de-a brăzdiţa*. În capitolul III (IX, nr. 4 din 1 iulie 1875) Al. Lambrior tratează despre obiceiurile la înmormîntări (aprinderea lumînărilor, scăldătoarea, bănuţul pentru plata vămilor, acoperirea cu giulgiul sau pînza, bocitul, priveghiul, ducerea la groapă, înfigerea în mormînt la capul mortului a unui brad tînăr împodobit de flori, pomenile). De semnalat sînt manifestările de veselie. Flăcăi şi fete adunate la priveghi „petrec în rîsete şi chiote jucînd ţuşca pînă în zori de zi. Ţuşca este un ştergar împletit foarte vîrtos; jucătorii se pun roată împrejur, în timp ce unul dintre dînşii stă în mijloc; după ce s-au aşezat astfel începe a purta ţuşca cu mare repegiune şi taină unul de la altul, iar cel din mijloc trebue să ghicească unde e, căci de cîte ori greşeşte, primeşte cîte un număr de lovituri pînă ce însfîrşit nimereşte şi atunci cel găsit cu ţuşca îi ia locul". La masa de după înmormîntare, comîndarea, se spun şi vorbe de glumă, înţepături în versuri, o babă chefăluită întîmplîndu-se a zice către femeile care-şi dau ghionturi:

Pe sub cer şi pe sub lună
Trece-un şoim cu-n şerpe-n gură;
Nu ştiu şerpe-l ori-i smeu
Ori-i ibovnicul meu!

Peste cîţiva ani (XVI, nr. 1 din 1 aprilie 1882) Th. T. Burada publică un articol ştiinţific *Datinele poporului român la înmormîntări* dînd ceva mai multe detalii după un material „adunat din toate ţările locuite de români". Bunăoară, se spune că apa din scăldătoare se varsă într-un loc retras, neprihănit, la rădăcina unui copac şi se acoperă un timp cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un capac. În priveghi se joacă de-a baba oarba, de-a ineluș-învîrtecuș, de-a halea-malea, de-a mijoarca, de-a țușca și altele, „iar alții spun povești". În comunele din jud. Putna, plasa Vrancea, cei care fac priveghiul ca să nu vină strigoii la mort joacă împrejurul focului de-a lenca, care începe astfel:

Ce-i sus măi
Lume, stăi,
Da dincoace
Lenca-ntoarce,
Te-ai întors
Dă-te jos.

În tot acest timp flăcăii și fetele se lovesc cu țușca iar un fluerar cîntă „cîntecul priveghiului". Se vorbește mai pe larg și despre brad, pus la mormîntul flăcăilor și fetelor mari, mai rar la tinerii însurăței. În Transilvania, cînd nu e brad prin apropiere, călăreți, cîntînd cîntece de jale, merg să-l aducă din depărtare. Fetele îi întîmpină și cîntă, pînă trec de hotarul satului, cîntecul bradului. Burada, care fusese în Densuș, ținutul Hațegului, vizitînd și strania biserică ale cărei inscripții le transcria după T. Mommsen și alți doi autori mai vechi (*Impresiuni din valea Hațegului*, XV, nr. 2 din 1 mai 1881), dădea cîteva specimene de cîntec. Iată începutul unuia:

Brad încetinat
De unde-ai tunat
Din vîrfușor de munte
De la flori mai multe,
De la loc pietros
La loc mlăștinos,
Cu capul la vale
Fără pic de cale
Și pîn te-or tăiat
Tot or fluerat.
Tinerelul cel voinic,
Cum nu-i frică de nimic
El a rînduit,
El a poruncit,
La șepte gropași
Și tot călărași
Ei să mi se ducă
Și să mi te-aducă,
Din vîrfușor de munte,
De la flori mai multe,
Cu nouă topoare
Brazii să-mi doboare.
Că el a umblat,
Țări a-ncunjurat
Și nici a aflat,
Nici a căpătat
Nevastă să-i placă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Soție să-și facă ;
După ce-a umblat,
El a căpătat
Nevastă de munte ;
De la flori mai multe,
Naltă și brădoasă
Ca el de frumoasă
etc.

Burada urmărește în autorii latini rămășițele romane din aceste datini și găsește că bradul corespunde chiparosului dar chiar și bradului pus de romani înaintea casei mortului (XVI, nr. 2 din 1 mai 1882).

Meritos la Th. T. Burada este obiceiul de a face călătorii în scopul de a se documenta și a strînge material la fața locului. *O călătorie în Dobrogea* cuprinde rodul unei atari metode. După ce descrie geografia, populația și unele obiceiuri ale românilor de acolo foarte asemănătoare cu cele de dincoace de Dunăre, publică din materialul cules. *Plugușorul* (XIV, nr. 1 din 1 aprilie 1880) este foarte asemănător cu cel al lui Melchisedek, însă cu fiorituri locale, de un burlesc plin de grație :

Ist domn bun,
Vasile jupîn,
Cu-atîta nu se lăsa
Ci la turmă se ducea,
Nouă saci luà vărgați
De la nouă turme fapți ;
Boii el mi-i înjuga,
Sacii în casă punea,
La moară mi se ducea,
La moară la Căpătan
Unde-a fost Dumnealui an,
La moară la Vijiita
Unde-a fost baba Dumitra,
La moară la Siriclia
Unde-a fost baba Maria.
Cînd sosi la moară
Cu atîte cară
Așa de-ncărcat
Și împovărat
Moara s-a spăriat ;
Puse coada pe spinare
Ș-apucă în lunca mare.
Mai mînați măi !
Hăi ! hăi !
Dar ist domn bun,
Vasile jupîn,
Luă brăcinaru-n gură,
Turul șalvarilor în mînă
Ș-o scăfiță
Cu trei tărîțe
Și alerga

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi tot striga :
Ptr, ptr, ptr şi nea, nea, nea !
Moara sta
Şi se uita
Pîn punea mîna pe ea.
Ia mînaţi măi !
Hăi ! hăi !
Făcu mîna otoboc
Şi o apucă de scoc,
Cu toporu-i dă cioc, boc,
Ş-o trînti iarăşi la loc,
Apoi grîu că i-a turnat
Şi îndat-a măcinat
De cu Joi
Pîn mai apoi
Ia mînaţi măi !
Hăi ! hăi !

Baladele chiar cînd au prototip dincoace [2] cuprind şi ele materie locală ca *Tudor Tudoraş*, unde-i vorba de un „Tudor Dobrogean. Din viţă mocan", însurat cu o tînără Vochiţa pe care o punea crîşmăriţă „În drumul spre Ţarigrad, În şchele de împărat" prin aceea că toţi vin, atraşi de frumuseţea femeii, să bea la crîşmă.

Iar Turcii cînd o vedea
Chiar papucii lor îşi bea,
Agalele
Cialmalele.

Aenii Chiustengii şi boerii Dobrogii, pizmuindu-l, pun haraci mari în ţară şi-l sărăcesc, făcîndu-l să dea toate pungile de bani şi hergheliile de cai. Tudor se duce la cinstitul împărat şi se plînge şi acesta îi face dreptate, încuviinţîndu-i să scrie drept împărăteşti oile aeneşti şi să le ceară beilic din zece una. Tudor devenea acum avut în oi. E vorba, precum se vede, de un conflict între două categorii de bogaţi (XIV, nr. 3 din 1 iunie 1880). *Ghiţă Cătănuţă* povesteşte o vrajbă din dragoste între un soţ bogat şi un căpitan de haiduci.

Pe culmiţa dealului,
Dealului Ardealului,
Pe sub umbra bradului,
Iată primblă mi se primblă
Ghiţă Cătănuţă

Cu soaţa sa Nuţă,
Cu doisprezece cătrei
Încărcaţi cu gălbenei.

Ghiţă îşi îngroapă banii, îşi face un „ghisluc" de nasturi din galbeni mititei, încalecă pe murg, suind îndărăt şi pe Nuţa, pe care o roagă

[2] I. C. Chiţimia, *Teodor Burada, folclorist şi etnograf*, în *St. şi cercetări de ist. lit. şi folclor*, IV, 1955, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să cînte. Ea se codește, zicînd că are viers haiducesc și o va auzi Arim-Başa, căpitanul de haiduci, pe care l-a iubit de mică și l-a părăsit. Ghiță o îndemnă să cînte fiindcă vrea și el să se bată cu haiducii. Nuța cîntă :

Unde glasul slobozea
Văi adînci că-mi răsunau,
Munții se cutremurau,
Păduri mari se smăcinau,
Livezi verzi se sculurau
Apele se turburau.

Arim-Başa aude :

— Voi cei patruzeci de inși
Ce de somn sunteți cuprinși.
Eu de-asară n-am dormit
Eu un glas mi-am auzit,
Și e glasul femeesc
Dară versul haiducesc.
Aceea-i Nuțica mea
Care m-am iubit cu ea.
Din copilăria mea.

Ghiță e prins, Arim-Başa cere să-i plătească „ghimuruc" pe Nuța, apoi murgul, apoi paloșul. În sfîrșit se bat și Ghiță roagă soția să-i lege brăcinarul. Ea păstrează obiectivitatea :

Voinicește vă luptați
Iar la trîntă v-apucați,
Căci care mi-a rămînea
Eu de soț că l-oi lua !

Ghiță biruie, retează capul Nuței, duce cozile tăiate soacrei care cade moartă de emoție (XIV, nr. 4 din 1 iulie 1880).

. . . . . .

Sub titlul *Cîntece de Miriologhi* (XVI, nr. 12 din 1 martie 1883, XVII, nr. 1 din 1 aprilie 1883 și nr. 3 din 1 iunie 1883) Burada dă la iveală un număr însemnat de bocete adunate în Macedonia, și caracterizate prin varietatea lor sub raportul condiției mortului (copil, bătrîn, fată mare, june neînsurat, fecior însurat, fată de curînd măritată, bărbat însurat, nevastă, soră).. Cu cîțiva ani înainte (XII, nr. 8 din 1 noembre 1878), în anul chiar cînd Burada publica *Bocetele populare la români*, I. Caragiani traducea din cîntecele populare grecești, în proză, cîteva *Bocituri*, cu totul deosebite de cele aromâne. Burada încearcă o transcripție fonetică. Dintre toate bocetele citățm pentru caracterul filozofic și epigramatic, ce presupune și absența unei dureri violente, bocetul la un „ficiuric", cules în comuna Nijiopole :

Ficiuric marat,
Din curînd fapt,
Di-unâ parte reu facuși,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Că curînd mi te duseşi,
De-alta parte făcuşi ghine
Că scăpaşi de multe chine,
Şi de multe lae chine,
Ce-ş trage-aestă lume.

Activitatea de folclorist a lui Th. T. Burada nu se mărgineşte la cea din „Convorbiri literare". Unele studii şi culegeri, publicate aci, sînt scoase şi în broşură (*O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880; *Datinile poporului român la înmormîntare*, Iaşi, 1882). Redacţia nu pare a agrea studiile de folclor prea aprofundate, preferînd culegerile din felurite părţi şi de la mulţi spre a-şi da seama de varietatea frumosului în toate părţile locuite de români. Cu vremea, Th. T. Burada se îndreaptă spre publicaţii mai scientiste cum ar fi „Arhiva", care de altfel apare la Iaşi, în vreme ce „Convorbirile literare" se vor transfera la Bucureşti. Revista junimistă se mulţumeşte să facă o scurtă recenzie la *Almanahurile musicale ale d-lui T. Burada* pe 1875, 76, 77, lăudînd pe autor fiindcă „introduce şi musica naţională în studiile sale şi transcrie pentru piane jocul căluşarilor, hîrlăoanca, gălăţanca, blănăreşte, rusasca, corăbiasca, sîrbeasca, armeneasca şi alte jocuri mai puţin însemnate, semnalînd şi bucăţile originale pentru piano ale lui Burada, care este pe lîngă scriitor musical şi artist pe violină şi s-a distins adeseori prin concertele date în diferitele oraşe ale ţerei pentru scopuri de binefacere" (X, nr. 11 din 1 fevruarie 1877).

A. D. Xenopol rămînînd la preocupări strict estetice, în sensul raportului între literatura cultă şi cea populară, decide într-un articol, *Încercări asupra versului român* (X, nr. 3 din 1 iunie 1875), că „o cercetare asupra versului român trebue să iee de temei poesia poporană, pentrucă dînsa numai, eşind oarecum instinctiv din sufletul poporului, se produce totodată şi sub *formele* cele mai potrivite limbei acestui popor". Versul fundamental românesc i se arată a fi, „în toate ţările locuite de români şi în toate felurile de poezii, vesele şi triste, balade sau hore, doine, cimilituri şi cîte altele", versul de opt silabe, reductibil la şapte cînd ultima este accentuată. Altă formă de vers mai puţin răspîndită e cea de şase silabe sau de cinci cînd ultima e accentuată (IX, nr. 4, din 1 iulie 1875). Autorul ajunge la încheierea că versul român „este anume alcătuit din picioare după felul antic şi nu din silabe", fenomen unic în dialectele romanice, la care armonia prozodică rezultă nu din înşirarea ritmică, ci din accente şi rimă. Bineînţeles, articolul nu-i convingător. Şi într-o prelecţiune populară ţinută la 15 februarie 1876 (X, nr. 1 din 1 aprilie 1876) Xenopol este obsedat de originea romană a obiceiurilor noastre (de altfel în multe cazuri de netăgăduit) şi, de pildă, obiceiul „la noi de a trimite la Crăciun covrigi, colaci şi faguri de miere", tăierea porcului de sf. Ignat, respectiv la Saturnale (se citează dintr-o epigramă de Martial: Ista tibi faciet bona saturnalia porcus), strănutatul ca semn de bun augur, sinistritatea cuvală şi prevederea a bine cînd cucul îţi cîntă în faţă şi altele îi dovedesc lui Xenopol că „am fost, suntem şi vom fi un popor de gintă latină". Printre manuscrisele trimise redacţiei păstrate de Iacob Negruzzi (dos. III la I.I.L.F.) se află unul intitulat *Doina* în care A. D. Xenopol tratează despre folclor într-un chip cu totul poetic. După el doina este un cîntec ciobănesc şi a răsunat mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întîi din fluierul păstorului. Ciobanul este acela care dintre toți vine mai în atingere cu natura. „Culcat la umbra pădurilor, el ascultă freamătul lor, aude cum vîntul ce se afundă în ele, mișcîndu-le frunzișul, produce acel gemet trist și monoton dar atît de încîntător al glasului naturii. Apoi cînd se ridică furtuna el aude țipetele sale, vîjiirele cele prelungite, în care par că răsună voce de om și miile de glasuri ce samănă a plînge sbuciumarea naturii". „Doina este deci — trage concluzia eseistul — *o imitare a glasului naturei*", prin care se explică lipsa ei de ritm, caracterul pastoral „și pentru ce flautul este instrumentul cel mai potrivit pentru reproducerea ei; căci sunetele flautului fiind produse prin suflare au cea mai mare analogie cu sunetele vîntului". Probabil cam astfel de idei înțelegea A. D. Xenopol să trateze în prelegerea, neținută, despre *Muzica populară*.

O notă bibliografică critică despre *Proverbele românilor* de I. C. Hințescu, colecție tipărită la Sibiu în 1877 (X, nr. 12 din 1 martie 1877), arată care era punctul de vedere al redacției sub raportul transcrierii folclorului și implicit aprehensiunile față de materialele ce i se trimiteau, cum se poate constata din examinarea unor manuscrise nepublicate. Întîi Hințescu băga printre proverburi ziceri ce nu puteau fi definite astfel fiind pe deasupra și vulgare (exemplu: „n-are nas să meargă la poliție"), apoi rima silnic proverbe dintre care unele circulînd în proză, precum

Cu bani poate omul face
Ori și ce lucru îi place;

sau

Capul plecat
De sabie nu e tăiat,

în ultimul caz „capul plecat nu-l taie sabia" fiind mult mai firesc.

„Așa — încheie autorul notei — nu s-adună proverbele: meritul culegătorului este de a șterge cu totul personalitatea sa și de a fi un credincios reproducător al spiritului poporului și tocmai această însușire esențială lipsește d-lui Hințescu și de altminteri osteneala ce și-a dat este lăudabilă".

Sub titlul de *Archeologie literară* (*Mărturiile de botez — Umblarea cu discul în biserici*) G. Dem. Teodorescu (XI, nr. 8 din 1 noemvrie 1877) într-un articol cu concluzie polemică, demonstrează că mărturiile în lescăi de argint și aramă, în sfanți sau sorcovele, găurite și prinse pe pieptul celor ce luau parte la un botez (obicei transformat în acela de a se bate medalii) vine de la romani, care spre a ține evidența nașterilor cereau părintelui de familie să depună o monedă în templul Junonei Lucina. La creștini, obiceiul sluji ca mijloc de control pentru numărul creștinilor, iar în urmă ca daruri de pomană pentru preoți sau comunitatea religioasă. Ortul popei și ortul clopotului slujeau ca mijloc statistic pentru morți, precum umblarea cu discul pentru înregistrarea celor ce veneau la biserică.

Completînd pe B. P. Hașdeu care comparase în „Columna lui Traian" din 1876 și 1878 balada populară *Cucul și Turturica*, cu o baladă persană, respectiv franceză, M. Gaster în *Cucul și Turturica, studiu comparativ* (XIII, nr. 6 din 1 septembre 1879) și un „Adaos" (XIII, nr. 6

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din 1 noembre 1879) dă un număr de variante pentru tema erotică a hotărîrii de a se preface în tot soiul de ființe și luată de fata urmărită de un bărbat neplăcut, care la rîndu-i își propune să facă același lucru. Gaster pornește de la situația întoarsă (aflată într-o compunere de Sappho tradusă de Catull) cînd fata e dispusă a lua toate formele spre a se adapta ipostazelor iubitului, dar merge prea departe dînd exemple de metamorfoze în general, care toate au scopul de fapt de a supune sau sustrage un erou unei persecuții. De altfel tema strictă în stil mic-burghez o tratează și Barbu Paris Mumuleanu în *Rost de poezii* (1820):

De ar fi prin putință
Să schimb a mea ființă
M-aș face o lipscănie
Să vînz galanterie,
Și mărfuri delicate
Ca orice dame toate,
Viind să tîrguiască,
La mine să privească.

Și corespondența dintre V. Alecsandri și I. Ghica, publicată de revistă, cuprinde unele știri de folclor și etnografie. Astfel, în scrisoarea lui I. Ghica despre ciuma din vremea lui Caragea (XIV, nr. 3 din 1 iunie 1880) se vorbește despre obiceiurile de nuntă în București, care nu sînt, deși orășenești, de un caracter mai puțin etnografic. Obiceiul de a se împodobi mahalaua cu brazi de la casa ginerelui pînă la casa miresei, mergerea la mireasă în ajunul nunții a călțunăreselor, cocoane alese printre rudele ginerelui, ca datini, unele simbolice precum o stropitoare cu apă de trandafir, semn al curățeniei, claca cu jocuri (de-a ineluș-învîrtecuș, de-a baba-mija, de-a gaia, de-a cîrpa) și hora, ducerea miresii după cununie la mire în așternut, cu zestre cu tot, însoțită de un alai de flăcăi călări, cîntecul lăutarilor la despărțirea miresei de părinți

Taci mireasă, nu mai plînge
Că la mă-ta mi te-i duce
Cînd a face plopul pere
Și răchita vișinele,

sînt o dovadă că se poate vorbi de o tradiție și folclor și la orașe, fără a se admite neapărat o fază intermediară de civilizație. V. Alecsandri în scrisoarea despre Porojan, rob țigan și tovarăș de copilărie al poetului (XIV, nr. 5 din 1 august 1880), declară că amîndoi erau ca copii „neobosiți la Puia-Gaia, la Poarca, la Țirca" iscodind chiar jocuri noi. În scrisoarea în care vorbește de N. Filimon (XIV, nr. 6 din 1 septembrie 1880), I. Ghica destăinuie că Nănescu, crescut de Ghiculești, vătaf de curte, de spătărie, judecător de tribunal și în fine îngrijitor la spitalul Brîncovenesc, viorist bun, elev al lui Dimitrache, compunea cîntece lăutarilor din Scaune; precum

Rața ici, rața colea
Rața paște papura

*

Ardă rochița pe tine
Cum arde inima-n mine

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*

Ah ! amor amoraş
Vede-te-aş călugăraş

*

Fă-te om de lume nouă
Să furi cloşca de pe ouă.

*

Frunză verde ş-o lalea
N-am cuţit că m-aş junghea.

*

Cine la omu nu crede
N-ar mai călca iarbă verde.
etc.

În scrisoarea despre Teodoros (XVII, nr. 7 din 1 octombrie 1883) e de reţinut faima de jucător în arşice a eroului şi formula la aruncarea ichiului :

Opus pocus imperator,
Ţangăr mangăr nacaftù,
Tacaftu melengher Buf !

Apare în anul XVI la „Convorbiri literare" (nr. 9 din 1 decembre 1882) şi P. Ispirescu cu un articol naiv *Despre pomul Crăciunului*, ce exprimă regretul introducerii unui obicei pe care îl socoteşte străin şi primejdios, ca şi cînd contaminaţia şi înnoirea n-ar fi proprii chiar şi tradiţiilor. Notabilă e doar ştirea că pe cînd învăţa la şcoala dascălului Stan Lupescu, cete de cîte cinci ori şase copii, cînd era nor, răcoare şi ploaie ameninţau zicînd :

Treci
Ploaie, treci ;
Că te-ajunge soarele,
Şi-ţi taie picioarele !
Cu un pai
Cu un mai,
Cu căciula lui Mihai
Plină de mălai.

Recenzînd cu laude „Revista pentru istorie, archeologie şi filologie" a lui Gr. G. Tocilescu, an. I, vol. I, fasc. 1 (XVI, nr. 8 din 1 noembre 1882) îl aminteşte şi pe Ispirescu. „Domnul P. Ispirescu, cunoscutul adunător de basme şi literatură poporană, publică o bogată culegere de *zicători populare* cu toate variantele lor, adunate cum ne spune d-sa, din deosebitele scrieri româneşti. Numărul zicătorilor reproduse în acest articol este de 400, fără a socoti variantele, şi această colecţiune interesantă este arătată că va urma".

În bibliografie se anunţă *Legende sau Basmele românilor*, adunate din gura poporului de P. Ispirescu (Buc. 1882). Valoros ca document, *Arşicele* (XVII, nr. 12 din 1 martie 1884) de acelaşi cuprinde bune amă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nunte despre acest joc și varietățile sale (Jocul în Bei bun: pe puse și pe nepuse, Jocul în Armean, Jocul într-a lui, Jocul în Sbenghiu, Jocul în armășie). În schimb fără interes sînt jurnalul de călătorie *De la București la Roșiorii de Vede și-napoi* (XVIII, nr. 5 din 1 august 1884), precum și snoava *Cine a scos pe Adam și pe Eva din rai* (XVII, nr. 4 din 1 iulie 1883). Adevărul este că P. Ispirescu trebuie să fi apărut chiar și unora de la Junimea drept un folclorist veritabil, față de un I. Creangă numai artist, pentru că îl vedem deodată pe acesta din urmă ambiționîndu-se să devină un culegător. Fiind internat în spitalul Brîncovenesc auzi un cîntec *Lina Cătălina* din gura unei bătrîne îngrijitoare, mama Balașa, de fel din Craiova, care și ea îl auzise în copilărie de la un moș al ei tot din Craiova. Curios este că materia e din spațiu ardelean și feudal cu un crai Sigismund (XV, nr. 10 din 1 ianuarie 1882):

În sus
Pe Mureș în sus
Este-o casă naltă
Da-n ea cine șede? —
Domnul Jemnai Craiu
Și cu Jecmăneasă,
Cinstita crăiasă
La masă ședeau —
Dar cu pahar cin'le da?
Lina Cătălină,
Floare din grădină
Fată de română
Albă ca o zînă;
De român bogat.
Tot din Țarigrad.

Nesuferind mezalianța, crăiasa, mama lui Jemnei, urcă în butcă pe Lina și o duce

Pe Mureș în sus
La Lacul Rotund
Care n-are fund
Și dac'ajungea
Pe ea jos c-o da,
Pietre aduna
Și-n roche-i cosea
Brînci în apă-i da,
Lina se-neca.

Negăsind pe Lina, craiul pune la cazne robii țigani pînă ce o țigancă tînără destăinuie cele petrecute. Năvodarii scot din lac pe Lina moartă, craiul se înjunghie.

Cîntecul cules de I. Creangă este ilustrativ pentru persistența în timp și difuzarea în arii cu totul străine a unor istorii fără nici un raport cu prezentul decît acela al eternului uman, ceea ce face încă legitimă examinarea dacă termenul de „cîntec bătrînesc" nu-i mai potrivit decît acela occidental și curtenesc de baladă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trecînd acum la producțiile populare publicate în acești ani, constatăm că S. Fl. Marian, viitorul membru al Academiei Române, nu se bucură ca folclorist de favoarea junimiștilor, care preferă mai de grabă a-i publica slabe poezii originale. Printr-o scrisoare din Cernăuți, datată 11 martie 1873, Marian, „teolog de anul al II-lea", expedia o satiră șovină, bineînțeles nepublicată (dosar II al C.L. la I.I.L.F.).

Altă trimitere e din 29 august 1874 (ibid.) cu aceeași soartă, alta din 10 februarie 1875 (ibid.). Dar în nr. 3 din 1 iunie 1874 (an VIII) i se publicaseră patru poezii, cînd era teolog în al IV-lea an, în vreme ce în nr. 12 din 1 martie 1875 (an VIII) i se răspundea : „De astă dată nimic. Formă corectă, dar fără inspirație" [3].

Stăruitorul teolog trimite 20 de foi cu *Literatură poporană*, *Anecdote și păcălituri* (despre țigani, șvabi etc.) cu totul lipsite de gust. Dintr-o scrisoare din 4/16 XII 1876 rezultă că ar fi trimis o poveste, cerînd să se îndrepte vreo eventuală „lacună în privința stilistică", reclamînd în caz de nepublicare manuscrisul care nu se află în dosar. În numărul din 1 iunie 1876 (IX, nr. 3) o notă semnalează, fără entuziasm deosebit, apariția tomului II din *Poesii populare române* (Cernăuți, 1875) adunate de Simion Fl. Marian, care scosese tom. I în 1873. Însă încă din 1868 culegătorul oferise Junimii spre tipărire *Poesiile românilor din Bucovina*; la 8/20 aprilie 1869 propunea ca poeziile publicate în revistă să fie strînse într-un „tomușor". Dintre cele douăsprezece trimise cu această scrisoare trei sînt despre cuci :

Eu mă duc vineri în tîrg
Să văd cucii cum se vînd.
De s-or vinde cîte-un leu
Mi-oi lua unul și eu
Să-l pun în pomătul meu.
Cînd mi-or trece mîndrele
Pe lîngă livada me
Cucul mi-a cînta frumos
Mîndrele mi-or cădea glos
Și-ntre flori mi s-or ascunde
Și m-oi duce și le-oi prinde etc.

„Convorbirile literare" publică în 1875 (IX, nr. 8 din 1 noiembrie) *Raportul d-lui Paul Meyer* despre starea studiilor filologice la popoarele de origine latină, apărut în Bibliothèque d'Ecole de Chartes, XXXVI, 1875, fasc. 3 și 4 și în care partea despre România se datora lui Emile Picot. Despre Hasdeu, Picot declara că limba dacă „nu are secrete pentru d-sa". Asupra lui S. Fl. Marian pe care-l citează rău bibliografiește afirmă că „a avut nenorocita idee de-a le preface și știința cea serioasă va profita puțin de colețiunea d-sale". Marian trimite „Convorbirilor literare" spre publicare *Răspuns D-lui E. Picot* din care aflăm că omul

[3] Alta e tot din Siret, din 12.XII, 1875, cu poezii originale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de ştiinţă francez îi ceruse prin două scrisori expedierea poeziilor la socrul său D. Grenell „din Alsaţia", că pachetele trimise veniseră înapoi.

Marian afirma că ideea lui „a fost, este şi va rămînea şi în viitor de a reproduce poesiile populare cum le aflu la popor" şi că dacă existau în colecţie unele cuvinte „prea bătătoare la ochi" tocmai ele sînt semnul că nu a schimbat nimic. În fine, susţinea că Picot nu dovedea cu nimic afirmaţiile lui. Redacţia nu publică răspunsul. Cît despre B. P. Hasdeu, acesta demonstră în altă parte „că pentru d. Picot are secrete pînă şi limba latină".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

100 DE ANI DE LA EVENIMENTUL APARIȚIEI „CONVORBIRILOR LITERARE" — 1867—1967

RODICA FLOREA

Importanța revistei „Convorbiri literare", piatră de temelie și de consolidare în același timp a literaturii noastre, se relevă și se impune în conștiința posterității, la distanță de un secol, prin proiectarea ei pe pînza epocii care a plămădit-o.

Dacă raportată la literatura și cultura românească ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea, apariția revistei ctitorită de Titu Maiorescu reprezintă o hotărîtoare dar firească etapă progresivă, în atmosfera literară a deceniului al șaptelea ea capătă proporția unui eveniment salutar.

Lipsa unei bune și serioase publicații literare, resimțită acut pe la mijlocul veacului trecut, nu era — firește — sinonimă cu un hiatus. „Convorbirile literare" n-au răsărit într-un deșert, dar și-au împlîntat adînc rădăcinile într-un sol mai fertil și au umbrit multe din palidele și efemerele foi ale timpului.

În prima jumătate a secolului, revistele lui Heliade și Asachi îndepliniseră o muncă de pionierat. Un spirit critic voalat și tolerant, neinsistînd asupra delimitărilor dintre valorile și pseudovalorile literare era, în această epocă, un stimulent necesar. În preajma revoluției din 1848, presa literară traversează o perioadă eroică, iar scriitori de frunte ca V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, N. Bălcescu, C. Negruzzi, Heliade Rădulescu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu sînt animați de un entuziasm adînc patriotic, exprimat în scrieri a căror calitate artistică rezistă oricărui ochi critic din zilele noastre.

După Unirea Principatelor, viața literară de la noi — îndeosebi poezia — intră, dacă nu chiar într-o epocă de criză, în orice caz într-un moment de oboseală, de renunțare la înălțimile valorice deja cucerite, de complacere în mediocritate. De la afirmarea cetățenească la tribună, de la deschiderea spre social, poezia se retrage răsucindu-se spre interior, devine intimistă (simptomatică este frecvența cuvîntului „intim" în titlurile de poezie și de volume), lîncezește într-un convenționalism liric răspunzînd unui searbăd gust al epocii. Poemul de cea mai largă respirație al lui Bolintineanu, *Conrad*, apărut în 1867, sau o poezie remar-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 373—384

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cabilă ca *Poetul murind* a lui Heliade, terminată în 1866, sînt doar cîntecul de lebădă al unor poeți care de mai mulți ani tăceau sau sporeau lirica anostă a vremii cu bucăți nesemnificative. Faptul că, sporadic, răsună versurile întru nimic inferioare liricii pașoptiste ale unui Al. Depărățeanu sau Al. Sihleanu nu modifică peisajul general — aproape dezolant, adormitor.

Literatura răspîndită în revistele timpului — fie originală, fie tradusă — răspundea unei lipse de gust artistic și de rafinament intelectual a unor cititori căutînd divertismente ușoare, oscilînd între sentimentalism siropos și idilic, descrieri exotice contrafăcute și senzaționalul fantastic sau brutal-macabru al unor romane foileton. Mișună traducerile proaste din autori străini obscuri.

În fața acestui fenomen de invaziune a unei pseudoliterature, străine de spiritul și de realitățile sociale ale poporului nostru, fenomen corelat cu anemierea literaturii originale, se impunea o reacție promptă, organizată sistematic și întemeiată pe principii estetice solide. În deceniul al șaptelea al veacului trecut, judecății de valoare i se acordă menirea de a opera selecții în scopul promovării unei literaturi de calitate, care să reprezinte o treaptă superioară în ansamblul literaturii noastre. Nici una însă dintre publicațiile deja existente n-ar fi putut juca acest decisiv rol de conducător și îndrumător cultural — urmînd să determine renovarea necesară a edificiului literaturii române. Foile — de altfel numeroase — ale timpului, politice, didactice, satirico-umoristice, revistemagazin sau reviste predominant științifice, în care literatura era un accident, nu corespundeau acestui rol. Cu excepția „Revistei române" a lui Odobescu, sau, mai exact spus, cu excepția paginilor de proză ale lui Filimon și Bălcescu publicate aici, sau a versurilor lui Eminescu din „Familia", singurul loc aparte, adiind aerul nou pe care-l vor respira „Convorbirile literare", îl ocupă „România literară" a lui Vasile Alecsandri, militînd pentru promovarea unei literaturi originale, de inspirație națională și nefăcînd concesii toleranței pernicioase a gustului public needucat. Numai că suprimarea ei abia după 47 de numere — la 3 dec. 1855 — anulează un program patriotic și intenția de a deveni „cîmpul de întîlnire frățească a tuturor talentelor din țările noastre". Apare deci întru totul explicabil de ce, în această ambianță literară stagnantă și diluată, „Convorbirile literare" uimesc sau chiar scandalizează ca o explozie neașteptată. Este, de fapt, saltul spectaculos de la o etapă la alta, confirmînd virtuțile artistice, cîtva timp rămase în stare latentă, dar nedizolvate într-un mediu temporar neprielnic.

Apariția „Convorbirilor literare" a însemnat în cîmpul literelor române o revoluție, imprimarea unei „direcții noi", reclamată de un moment anumit al evoluției culturii noastre, precum și un act patriotic, ctitorii revistei aspirînd la impunerea valorilor intelectuale și artistice ale poporului nostru în contextul spiritual european. Programul revistei era menit să stimuleze ascensiunea culturii și literaturii noastre către afirmare în plan universal. Apelul repetat cu insistență pentru inspirația patriotică și națională, pentru obținerea „neatîrnării intelectuale" asupra căreia stăruie A. D. Xenopol, anticipează cu un deceniu lupta poporului — încununată de succes — pentru cucerirea independenței politice a țării.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Direcția nouă" a „Convorbirilor" înseamnă, mai ales, pentru posteritate, atragerea, promovarea și consacrarea marilor valori, climatul prielnic de efervescență artistică pentru marii noștri scriitori clasici.

Realizarea acestui climat favorabil a implicat însă exercitarea unor implacabile rigurozități estetice, care au părut multora dintre contemporani ca și dintre urmași abuzive și rigide, dar care erau reclamate imperios de impasul literar amintit. Conducerea revistei își asumă deliberat misiunea de a deschide și de a susține focul, cu arma — ignorată pînă atunci — a criticii intransigente împotriva Urîtului acceptat ca Frumos, împotriva imposturii literare și a stricătorilor de limbă. Dorind și aspirînd să descopere talente autentice cărora să le privegheze ascensiunea glorioasă, conducătorii revistei erau conștienți că primul pas către această împlinire îl constituie fundamentarea unei critici menite să opereze selecții și să respingă balastul de maculatură străină beletristicii.

În această misiune dificilă, revista ieșeană, în speță ctitorii ei, mergeau pe un drum nebătut. Nu numai Titu Maiorescu pomenește (în *Observațiuni polemice*, 1869) de lipsa totală a spiritului critic soldată cu închegarea unei atmosfere dulcege în presa vremii, în care răsunau adevărate coruri de nejustificate laude generale. „Aproape nu se cunoștea ce este o critică literară în sensul strict al cuvîntului", remarcă, în amintirile sale, G. Panu (*Amintiri de la Junimea*, Iași, 1908). Permanența funcției critice a „Convorbirilor" a stat în atenția multor istorici literari de-a lungul anilor. Asupra locului ei primordial în programul revistei, atrăsese explicit atenția Titu Maiorescu : „ea (critica — n. n.) a fost în opiniunea colaboratorilor chiar principala rațiune de a fi a organului lor, partea distinctivă, prin care credeau a împlini o lacună, lăsată de ceilalți în mica noastră mișcare literară" (*Observațiuni polemice*, 1869).

Această funcție critică este subliniată apăsat încă din programul revistei, semnat de redactorul, și mai tîrziu directorul ei, Iacob Negruzzi, dar exprimînd ideile și intențiile conducătorului său spiritual, Titu Maiorescu. Articolul-program, apărut în primul număr, din 1 martie 1867, expune clar și precis scopurile revistei : „de a produce și răspîndi tot ce intră în cercul ocupațiunilor literare și științifice ; *de a supune unei critici serioase operele ce apar din orice ramură a științei* (s. n.) ; de a da samă despre activitatea și producerile societăților literare, în special a celei din Iași", precum și acela „de a servi ca punct de întîlnire și înfrățire pentru autorii naționali", formulat, după cum se constată, aproape identic cu finalul mesajului „României literare", din urmă cu peste un deceniu.

De altfel, preluînd (în primii 17 ani) și formatul glorioasei „Românii literare" a lui Alecsandri (deși cu o glorie de scurtă durată) ctitorii „Convorbirilor" își declară revista o continuatoare — în idei și țeluri — a acesteia. E drept că declarația nu se susține în întregime. Preocuparea centrală a „României literare" fusese răspîndirea ideii Unirii și afirmarea naționalității românilor, răspunzîndu-se astfel unor cerințe *politice* acute. Cel puțin formal, dacă nu în practică, politica este ostracizată de la „Convorbiri", fiind socotită potrivnică artei și științei. „În mijlocul agitațiunilor politice de care fură cuprinse toate spiritele în România — se spune în articolul-program — mișcarea literară susținută înainte cu mult succes de foile literare atît de cunoscute și prețuite de toată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

societatea, a încetat cu totul". Titu Maiorescu va exagera, desigur, cînd, din primele numere ale revistei, va susține că „cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice", dar motivele iritării sînt reale. Poezia agitatoric-patriotică, semnată în preajma lui 1848 și a Unirii cu numele unor poeți de frunte din literatura noastră, era continuată formal în această perioadă de către poetaștri de ocazie, care păstrează doar o înflăcărare exterioară și artificială și un înveliș găunos de vorbe umflate.

Crezînd sau nu că revista maioresciană este o continuatoare a „Românieі literare", V. Alecsandri va saluta cu convingere apariția „Convorbirilor". „Începutul e bun — scria el. Urmați dar înainte, cu încredințarea că faceți un mare serviciu literaturii noastre. Eu sînt atît de încîntat văzînd calea ce ați apucat, că vă promit să vă întovărășesc pe cît îmi va permite slăbirea pasurilor". Și marele bard a rămas într-adevăr un tovarăș de drum credincios, căruia i s-au alăturat, în curînd, cele mai proeminente personalități literare și științifice din a doua jumătate a veacului trecut.

Revista „Convorbiri literare" a dominat aproape trei decenii viața literară și publicistică română. De o longevitate excepțională (revista apare timp de 77 de ani fără întrerupere). „Convorbiri literare" își înscrie glorios numele în istoria literaturii mai ales prin primii 26 de ani, perioada maioresciană, și totodată a directoratului lui Iacob Negruzzi, din 1867 pînă în 1895, cînd directoratul este încredințat unui comitet alcătuit din cîțiva tineri oameni de știință și cînd, practic, revista își schimbă profilul. Preocuparea dominantă, în toată această perioadă de glorie, este cea literară, marea majoritate a materialelor publicate aparținînd beletristicii sau esteticii, completate cu studii și informări din domeniul filozofiei, istoriei, filologiei etc. Pe linia acestei preocupări, fie promovînd mari talente, fie enunțînd și difuzînd, prin articole teoretice, sau de critică, principii și norme de orientare și apreciere estetică, „Convorbiri literare" a însemnat, atît prin conducătorul ei spiritual Titu Maiorescu, cît și prin ținuta, nivelul și calitatea generală a cuprinsului, un factor decisiv pentru înviorarea unei literaturi obosite în plină tinerețe. Acest rol hotărîtor și pozitiv al revistei se cere bine precizat înainte de analiza, oricît de succintă, a unor exagerări și contradicții decurgînd din estetismul absolut preconizat de mentorul Junimii, precum și a unor idei și atitudini politice anacronice. (Să nu se uite că fiind organul literar al unui cerc conservator recunoscut ca atare, revista nu putea fi absolvită de o coloratură politică, chiar dacă disimulată.) O analiză atentă și în spiritul adevărului scoate în evidență o permanentă alternanță între principii și teze estetice pozitive, cu rol preponderent în orientarea revistei, și atitudini contestabile, dintre care însă ponderea în dezvoltarea culturii și literaturii noastre aparține celor dintîi. Activitatea constructivă a revistei s-a manifestat, concomitent, *afirmativ* și *negativ*. Susținerea punctului de vedere evoluționist în studierea limbii române, precum și a unei ortografii fonetice, se exprima, deopotrivă, prin critici destructive la adresa exclusivismului latinist și a etimologismului ciparian, potrivit cărora limba ar fi fost un organism împietrit de-a lungul mileniilor, iar influențele și transformările suferite — niște impurități

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ușor de îndepărtat. Revendicîndu-se o beletristică în adevăratul înțeles al cuvîntului, în care să predomine *Frumosul*, se respingeau cu asprime producțiile pseudoliterare care sufocau publicațiile vremii.

Prețuirea grijii pentru un stil curat și frumos era și scopul atacurilor împotriva „beției de cuvinte", după cum recomandarea inspirației din specificul național se reflecta și în repudierea imitațiilor servile din alte literaturi.

Ideile valoroase fac însă, permanent, vecinătate celor menite să exprime o îngustă politică de clasă în estetica maioresciană. Descinzînd din filozofia germană idealistă — hegeliană și schopenhaueriană — estetica maioresciană consideră literatura din punctul de vedere al Frumosului absolut, imuabil, poetul rămînînd impersonal în perceperea lumii și urmînd să se preocupe exclusiv de stilizarea unei forme perfecte. Emoția poetică era privită ca o formă de contemplare dezinteresată de viața cotidiană. Arta adevărată — „autonomă" — urma să ignore existența individuală a creatorului, concepțiile sale ideologice, filozofice sau morale. Aceste precepte rigide n-au împiedecat însă pe nici un scriitor de talent să le încalce și să fie primit sau chiar solicitat la „Convorbiri literare". Barierele artificiale în care corifeul Junimii voise, mai mult sau mai puțin convins de utilitatea încercării, să izoleze o artă făcută pentru artă, sînt dărîmate de însuși constructorul lor. Dragostea reală pentru limba și literatura acestei țări, un gust sigur, fin și necruțător cu impostura, o aptitudine cu totul deosebită pentru frumosul artistic l-au determinat pe Titu Maiorescu să-și renege propriul său estetism. Încercarea de a institui idealismul german drept filozofie oficială a Junimii și de a întemeia pe această filozofie teoriile estetice despre situarea artistului într-o zonă purificată de atingerile cu realitatea socială face loc celei mai sincere prețuiri a folclorului, îndemnului către scriitori de a-și edifica operele pe solul sănătos al creației populare, interesului viu, propriu omului de știință, pentru evoluția științelor naturii. Tot așa teza „formelor fără fond" contrafort al întregului bastion teoretic junimist — în numele căreia erau respinse înnoirile sub cuvînt că ar fi formale —, coexistă cu aspirația la înțelegerea ideilor „ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene" [1].

Atmosfera spirituală junimistă, sancționarea mediocrității, stimularea aspirației către înalte culmi de valoare artistică au închegat un climat atît de prielnic creației, încît toți scriitorii noștri clasici, care au frecventat ședințele Junimii, au sfîrșit prin a realiza și a-și citi aici operele cele mai de seamă.

★

În cei 26 de ani de la apariția și pînă la schimbarea directoratului (perioada de care ne ocupăm) nu se prea poate vorbi de etape în sensul unor cotituri radicale în orientarea ideologică a revistei. Dimpotrivă, se impune atenției caracterul omogen, compact. Este totuși ușor sesizabilă o evoluție cu suișuri și coborîșuri, cu vîrfuri de intensă activitate și strălucire, cu epoci de inerție și ani infructuoși. Această evoluție sinuoasă

[1] Titu Maiorescu, *Direcția nouă*, partea I, în „Convorbiri literare", 1871, nr. 6, 13, 14; partea a II-a, ibid., 1872, 1 sept.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este determinată de calitatea și compoziția colaboratorilor, de apariția sau dispariția din sumar a unui nume cu greutate în istoria literaturii, de interesul sau dezinteresul acordat revistei de către conducătorii ei, în frunte cu Titu Maiorescu, de preponderența unuia sau altuia dintre genurile literare și de nivelul artistic la care este reprezentat. Deși evoluția „Convorbirilor" nu cunoaște etape delimitate cu strictețe inflexibilă și orice împărțire nu poate fi decît arbitrară, se pot totuși deosebi cîteva trepte recognoscibile mai mult după unele accente care cad, alternînd, pe una sau pe alta dintre manifestările revistei. Astfel, anii de pînă la apariția lui Eminescu pot fi adunați sub un titlu generic : consolidarea spiritului critic. Colaborarea, în acești ani, a poetului națiunii — Vasile Alecsandri — și publicarea *Pastelurilor* — moment, în același timp, culminant în creația bardului cît și în peisajul poetic convorbirist preeminescian — dă strălucire revistei fără a-i determina și caracteristica dominantă. Accentul cade pe articolele critice și estetice maioresciene, începînd, de la primele pagini, cu studiul *O cercetare critică asupra poeziei românești de la 1867*, trecînd la *Critica ortografiei lui Cipariu* (—1867), la aprecierea *Poeziilor populare adunate de V. Alecsandri* (1867), la anatemizarea felului în care este folosită *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), la atacul *În contra direcțiunei de astăzi a culturii române* (1868), continuînd apoi cu *Observațiuni polemice*, cu semnale de alarmă asupra *Învățămîntului primar amenințat* (1870) și cu analiza *Reformei învățămîntului primar* (1870) și sfîrșind cu studiul-mesaj: *Direcția nouă* din 1871—1872. Paradoxul stă în faptul că, deși despre critică literară, în sensul ei contemporan, se poate vorbi la „Convorbiri" abia către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, o dată cu studiul monografic al lui N. Pătrașcu despre Eminescu, cu articolele lui D. Evolceanu despre Coșbuc sau cu seriile de studii aplicate la viața și opera lui Alecsandri semnate de G. Bengescu și de G. Vîrnav Liteanu, totuși acești primi ani ai „Convorbirilor" reprezintă consolidarea și înflorirea criticii în evoluția revistei. Dominînd cu personalitatea sa viața critic-literară a „Convorbirilor", Titu Maiorescu a scris *Critice* fără să facă propriu-zis analize de opere. El a fost estetician, teoretician, filozof, lingvist, stilist și pedagog, cumulînd, la un moment dat, în toate aceste ramuri de activitate intelectuală publicistică, autoritatea directoare. Luptînd cu stihiile lipsei de logică și de idei, cu prostul gust, cu inerția și grandomania literară găunoasă, Titu Maiorescu era sever pentru că ar fi vrut să se poată mîndri cu literatura unui popor pe care-l iubea. Criticele maioresciene sînt polemici și pledoarii vehemente, spirituale, convingătoare, intransigente și fine totodată, sumă de principii și opinii care reglează permanent orientarea revistei. Nici atunci cînd se ocupă în mod special de anumite volume sau de anumiți scriitori nu face o critică literară obișnuită. Lăudînd culegerea de poezii populare a lui Alecsandri urmărește să stimuleze inspirația din specificul național și discută, de fapt, valoarea folclorului în general ; articolul despre comediile lui Caragiale (scris mai tîrziu, în 1885) e menit să-i servească de argument concret într-o polemică cu denigratori ai dramaturgului, deci este o luare de atitudine în viața literară agitată a vremii, după cum paginile despre Eminescu (1889), cu puține dar cuprinzătoare aprecieri critice, sînt o respingere a unor acuzații. În toate articolele sale, Titu Maiorescu se dezvăluie ca un intelectual

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fin, multilateral, scăpărător în idei și asociații, socotindu-se chemat să-și spună punctul de vedere în orice dezbatere culturală publică, să indice soluții, să argumenteze principii estetice. Sobru sau avîntat dar cenzurîndu-și sever înflăcărările, cu verb tăios sau ironie subțire, nerăbdător sau calm, în negații ce nu admiteau replică sau în laude tot atît de categorice, Titu Maiorescu a realizat, concomitent, un salt către viitor al literaturii noastre, prin promovarea celor dăruiți cu sclipirea geniului, și o aerisire a ei prin respingerea (nu ne referim la exagerări) impostorilor, prin — cum spunea un critic — „dezinfecția aceea poetică de pe urmele căreia și astăzi beneficiem întrucîtva" [2].

Apariția lui Eminescu la „Convorbiri" marchează începutul unei noi etape. La scurt timp (numai după trei poezii publicate !) Titu Maiorescu scrie articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, în care, punîndu-l în fruntea direcției noi în literatură pe V. Alecsandri, îi dădea drept vecin — edificat asupra autenticității talentului său — pe Eminescu. Dacă în privința lui Alecsandri, Junimea are meritul de a-l fi atras la „Convorbiri", în cazul lui Eminescu meritul rămîne incalculabil, fiind vorba de descoperirea neșovăielnică a geniului.

„Direcția nouă" este, de fapt, Eminescu, și întreg deceniul următor apariției sale, precum și după aceea, literatura „Convorbirilor", în speță poezia, stă sub semnul marelui poet. Pînă în preajma lui 1880, cînd Eminescu se mută la București în redacția „Timpului" și cîțiva ani după, cît timp continuă să colaboreze cu asiduitate, „Convorbirile" trec printr-o etapă de mare înflorire pe care am putea-o numi „etapa marilor clasici", dominată net de personalitatea eminesciană, dar beneficiind nu mai puțin de fidelitatea unor colaboratori cum au fost Creangă și Ion Slavici. Dacă Vasile Alecsandri, „acel rege-al poeziei", colabora la mai multe publicații, ignorînd sau tratînd cu indiferență olimpiană litigiile reciproce și credințele diverse (încredințînd totuși „Convorbirilor" cea mai mare și cea mai rezistentă parte a operei sale : pastelurile, baladele istorice, cele mai importante piese de teatru, o mare parte din proză), Eminescu va rămîne colaboratorul constant și credincios al revistei maioresciene, trimițînd aici aproape toate versurile pe care le socotise îndeajuns de șlefuite spre a fi publicate. Tot astfel, toată opera lui Creangă, de la *Soacra cu trei nurori*, apărută în 1875, pînă la *Moș Ion Roată* din 1884, se publică în „Convorbiri". Ion Slavici a debutat în „Convorbiri" și chiar dacă ulterior și-a împrăștiat scrierile în mai multe publicații, o mare parte din cele mai interesante au apărut în revista ieșeană. Slavici va colabora cu regularitate pînă în 1880—1881, cînd pleacă și el la „Timpul", ca și prietenul și sfătuitorul său, Mihai Eminescu.

În 1879 își începe, în „Convorbiri", publicarea comediilor și Ion Luca Caragiale și, deși la această dată scriitorul nu era un debutant, totuși cea mai fructuoasă perioadă — cea a dramaturgiei sale — coincide, în mod fericit, cu activitatea de convorbirist. Între 1879, anul apariției piesei *O noapte furtunoasă*, și 1889, cînd se publică *Năpasta*, deceniul cel mai vitregit din viața revistei, cel mai hărțuit de polemici cu noile reviste fruntașe, cele cinci mari piese carageliene o impun încă în conștiința contemporaneității.

[2] Perpessicius, *Mențiuni critice*, vol. II, 1934, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nimeni nu mai poate contesta astăzi efortul „Convorbirilor literare" de a promova valori și, chiar dacă decenii de speranțe s-au soldat și cu vrafuri de versuri și pagini de proză pe care nu le mai citește nimeni și cu liste lungi de nume obscure, străduința conducătorilor revistei nu a rămas zadarnică. Firește că nu se poate stabili între opera marilor creatori și mediul Junimii un raport de directă dependență, totuși nu se poate ignora și nega faptul că ambianța „Convorbirilor" a fost deosebit de prielnică efervescenței creatoare. Desigur că opera lui Alecsandri, publicată în „Convorbiri", care a întrunit admirații unanime, nu este rezultatul direct al influențării pe linie novator-estetică exercitată de Junime, dar „Convorbirile" i-au oferit bardului stimulul necesar creșterii unui poet care, fiind pînă atunci cel mai mare și neîncitat de nici o competiție, își lăsase superioare valențe neexprimate.

Pentru „Convorbiri" Eminescu a fost împlinirea unor așteptări tenace și încrezătoare, precum și aureola cu care revista va lumina prin secole, în viitor. Pentru Eminescu Junimea a însemnat corul egal nuanțat, fără stridențe, fără note false care i-a pus în valoare glasul pur, cu profunzimi încă neatinse.

Dacă Slavici scrie *Moara cu noroc* și *Mara* — culmi ale creației sale artistice — după plecarea sa de la „Convorbiri", aceasta nu se datorește nicidecum desprinderii din mediul Junimii. E vorba de o maturizare a talentului său și, bineînțeles, de o apropiere de problematica socială frămîntată a sfîrșitului de secol. Autorul *Marei* este însă continuatorul firesc al celui ce semna în „Convorbiri" *Popa Tanda* și *Budulea Taichii*.

După 1883—1884, multe stele încep să apună. Eminescu se îmbolnăvește, Slavici se mută la București, rărindu-și colaborarea, Creangă e bolnav și el, Alecsandri mai publică, foarte rar, doar versuri minore. E o etapă de declin și derută izvorîtă și din dezagregarea conducerii. Mai mulți membri fondatori ai Junimei fuseseră atrași în practica politicii curente; Titu Maiorescu se mutase încă din 1874 la București, luînd parte tot mai rar la ședințele Junimii, iar în 1885 e rîndul lui Iacob Negruzzi să se stabilească în capitală, atras de cariera universitară. Mărturiile și scrisorile vechilor junimiști oglindesc oboseala, destrămarea, regretul după tinerețea activă a societății și, implicit, a revistei. Sediul revistei se mută, împreună cu Iacob Negruzzi, în București, cuprinsul ei și compoziția colaboratorilor devin, treptat, eclectice. Junimea îmbătrînește vertiginos iar Iacob Negruzzi o socotește chiar dispărută. Însuși Maiorescu o vedea — în 1890 — aparținînd trecutului. Colaborările de prestigiu ale lui Caragiale, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, G. Coșbuc, Brătescu-Voinești, din toată această perioadă, fac totuși să nu se simtă încă acut dezorganizarea și diluarea revistei. De fapt, cauza adîncă a destrămării n-a fost, cum îi plăcea — din orgoliu — s-o creadă lui Iacob Negruzzi, absența sa ci un anacronism de orientare și atitudine.

Junimea anilor 1885—1895 nu mai putea constitui explozia de vitalitate și de înnoire necesară în evoluția literaturii noastre de după mijlocul secolului al XIX-lea. În anii apariției și afirmării clasei muncitoare, a cărei tribună politică, filozofică și culturală devine revista „Contemporanul", „Convorbiri literare" nu mai poate satisface ca direcție ideologică și estetică. Interesant și caracteristic totodată este că și în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Contemporanul" se vorbește frecvent de o *„direcție nouă* a literaturii române", cerută de un alt moment al evoluției noastre culturale și sociale. O dată cu trecerea conducerii pe seama unui comitet compus din tineri urmași ai vechii Junimi — M. Dragomirescu, Ioan Bogdan, S. Mehedinți, P. P. Negulescu, C. Rădulescu Motru, Al. Rădulescu (Pogoneanu), D. Evolceanu —, la sfîrșitul anului 1894, se poate vorbi de apusul Junimii. „De la 1 ianuarie 1895 — va aprecia mai tîrziu E. Lovinescu — putem, așadar, privi ciclul existenței Junimii, a „Convorbirilor literare" și al lui Titu Maiorescu ca definitiv încheiat".

Cunoscutele polemici între Gherea și Maiorescu (și alți Junimiști) angajate pe tărîmul esteticii și dezbătînd probleme de artă de interes general, cum ar fi oportunitatea artei cu tendință sau a artei pentru artă, personalitatea sau impersonalitatea în artă, contribuie la desprinderea unor scriitori de „Convorbiri" și la orientarea lor către revistele ce promovau o literatură socială. Chiar dacă unii dintre acești scriitori nu au colaborat la „Contemporanul", ei nu s-au mai întors niciodată la Junimea, mărturisind influența avută asupra lor de Gherea. Păstrînd din școala „Convorbirilor" aspirația către perfecțiunea artistică, majoritatea scriitorilor din această epocă învață de la școala „Contemporanului" să se apropie de realitatea în continuă evoluție dialectică.

★

O fugară privire de ansamblu asupra literaturii publicate în „Convorbiri" se va solda cu concluzia firească și așteptată, aceea că sumarul revistei nu este identic cu al unei antologii de capodopere. De la marii creatori întîlniți, în mod fericit, în coloanele publicației junimiste, la scriitorii mărunți acceptați de redactorul I. Negruzzi, distanța este, bineînțeles, uriașă, totuși o analiză atentă desprinde un tonus superior, o tensiune mai ridicată în raport cu peisajul general al literaturii noastre din acea epocă. Rămași, mai mult sau mai puțin anonimi, zecile de colaboratori compun o atmosferă cu fluctuații de temperatură, dar în totul mai caldă, mai atractivă.

În poezie, chiar dacă enumerarea, în *Direcția nouă*, imediat după Eminescu a lui Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Theodor Șerbănescu, apare astăzi aproape o impietate, ei nu sînt în epocă niște inexistenți și numele lor rămîn — la proporțiile cuvenite — înscrise cu anume merite în istoria literaturii. Încurajarea debutanților era firească, după cum firești sînt și limitele criticii lui Titu Maiorescu față de colaboratorii săi. Este un risc inevitabil al erorii din punctul de vedere al aprecierii artistice la care te condamnă prezentul, iar Titu Maiorescu nu putea fi cruțat. De altfel, poezia mărunță din „Convorbiri" decepționează doar dacă este raportată la creația eminesciană sau dacă este judecată atemporal, căci în măsura în care este comparată cu producția de versuri a acelor ani cîștigă în valoare. În cercetarea acestei poezii nu poate fi vorba de o dezgropare a unor comori ignorate, dar de o recunoaștere a unei strădanii de săltare pe o treaptă mai înaltă decît cea pe care se situau țintele sarcasmelor maioresciene sau ale acidelor răspunsuri date de Iacob Negruzzi la rubrica de corespondența, da! La poeții primilor ani ai „Convorbirilor", ca N. Skelitti, M. D. Cornea, N. Gane, Iacob Negruzzi, St. Vîrgolici, Vasile Pogor, D. Petrino și alții,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deşi cultivă o poezie erotică fadă, de un sentimentalism dulceag, colorat cu melancolii de circumstanţă în gustul epocii, se observă totuşi o atenţie deosebită faţă de formă, evitarea exagerărilor latiniste anatemizate de Maiorescu şi a oricăror stîlciri de ordin gramatical sau lexical, precum şi căutarea unei eleganţe în expresie.

După 1871 începe era eminescianizantă. Mulţi l-au imitat pe marele poet şi mulţi l-au imitat prost, atraşi exclusiv de conflictul cu existenţa, hipertrofiindu-i pesimismul la proporţii cu atît mai monstruoase cu cît îl goleau de orice sens protestatar şi filozofic. Şi totuşi, cu tot decepţionismul inevitabil şi la „Convorbiri", nu se poate nega o influenţă salutară a lui Eminescu asupra nivelului general al poeziei publicate în revistă. Însăşi încercarea de a-l imita pe Eminescu a însemnat pentru poeţii mărunţi, uitaţi sau rămaşi necunoscuţi, o ştachetă mult ridicată în faţa ambiţiilor şi posibilităţilor lor poetice. Poezia eminesciană le-a deschis orizonturi noi, le-a diversificat tematica, amintindu-le că nu numai dragostea alcătuieşte universul poeziei şi că însăşi dragostea are mii de feţe şi mii de strune neîncercate încă, le-a oferit revelaţia dulceţii limbii materne şi a infinitelor ei posibilităţi de exprimare. În „Convorbiri" vor apărea în deceniile următoare, pe lîngă versuri erotice, care deţin supremaţia, poezii patriotice, pasteluri, satire, poezii inspirate din literatura antică, din folclor, poeme cu subiecte istorice, fabule şi epigrame, versuri de inspiraţie exotică sau evocînd copilăria, meditaţii alături de poezii ocazionale, iar poeţi ca cei deja amintiţi sau ca alţii nou veniţi la „Convorbiri", ca Veronica Micle, Andrei Bîrseanu, Miron Pompiliu, N. Volenti, N. D. Xenopol, I. Mincu, I. S. Neniţescu, N. Beldiceanu, T. Robeanu, Ciru Oeconomu, D. Petrino, I. Ianov, Ioan Popovici, Anton Naum, D. Ollănescu-Ascanio, Artur Stavri, Ioan N. Roman, Ana Conta-Kernbach, şi încă mulţi alţii, se vor strădui, cu rezultate diferite ca valoare artistică, să-şi lege numele de una sau mai multe dintre aceste ipostaze poetice.

Acoperind un mare număr de pagini, şi destul de variată ca gen şi tematică, proza măruntă din „Convorbiri" contribuie la îmbunătăţirea unei situaţii generale precare în literatura noastră din deceniul al şaptelea al secolului trecut, cînd, după spusele lui Maiorescu, „romanuri şi nuvele nu se scriu de loc, toate se traduc". Atestînd străduinţa meritorie de a răspunde exigenţelor estetice crescînde, proza convorbiristă urmează două căi paralele : observaţia realistă asupra vieţii şi societăţii şi viziunea romantică. Predomină nuvela, povestirea, basmul. Nicolae Gane este părintele prozei idilic-romantice întreţesute cu observaţii realiste, de la „Convorbiri". Legendele sale istorice, de inspiraţie folclorică, povestirile duioase, amintirile din copilărie, inegale ca valoare artistică, deschid totuşi (după aprecierea lui G. Călinescu) drumul nuvelei româneşti. Din legende se inspiră şi Samson Bodnărescu în proza sa poematică. Proza istorică a lui I. Pop Florantin atrage atenţia prin fantezia dezlănţuită, prin intenţiile alegorice şi analitice. Romantic rămîne şi Leon Negruzzi, autor de lungi nuvele senzaţional-melodramatice.

Între reprezentanţii prozei realiste se numără, în afară de I. Negruzzi cu ale sale *Cùpii de pe natură* şi cu primul roman publicat în revistă, N. Xenopol, autor al unui roman social fără valoare artistică, dar de o remarcabilă îndrăzneală critică, intitulat *Părerile unui american*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în România, T. V. Stefanelli, care se exersează în portrete comic-critice, A. Chibici-Râvneanu, povestind amintiri cazone și manifestîndu-și compasiunea față de omul din popor, și mulți alții mai puțin dăruiți cu har scriitoricesc.

Aceeași inegalitate de valoare artistică este izbitoare în sectorul dramaturgiei, unde între V. Alecsandri și Caragiale pe de o parte, și ceilalți dramaturgi convorbiriști, se cască un abis. De fapt, producțiile dramatice — în afara celor doi clasici și în afara pieselor lui Slavici — sînt puține și jumătate din ele sînt traduceri sau adaptări. Cele cîteva originale fie că imită, la modul minor, „Cînticelul" comic alecsandrian cînd sînt semnate de un I. Ianov, fie că încearcă transpunerea poematic-greoaie a unor epistole istorice cînd autorul este un Samson Bodnărescu. Ascanio și Iacob Negruzzi se lasă atrași doar de comedii ușoare, într-un act, unele cu caracter pamfletar, iar G. Bengescu-Dabija, în maniera vodevilescă alecsandriană, alunecă în grotesc și vulgaritate. Foarte gustat în epocă este genul operă-operetă comică, iar Iacob Negruzzi, gata să încerce orice experiență literară, devine și autor de opere bufe, pe una scriind-o în colaborare cu I. L. Caragiale. Colaborînd cu Dim. R. Rosetti, I. Negruzzi scrie și publică și cîteva reviste politice umoristice, minore, efemere.

Alți cîțiva autori de ușoare comedioare de salon sînt nemenționabili.

În afara traducerilor de literatură — foarte numeroase la „Convorbiri" — nu poate fi trecut cu vederea sectorul deosebit de bogat al literaturii folclorice.

Culegerile de folclor maramureșean, publicate în 1870 de I. Scipione Bădescu, cîntecele populare din Transilvania, din colecția lui N. Petru, apărute în 1872, doinele populare bucovinene, trimise în 1877 de Simion Florea Marian, colindele culese de G. Dem. Teodorescu și publicate în 1877, bocetele, colindele și baladele publicate de Teodor Burada între 1879—1883, literatura religioasă populară adunată de episcopul Melchisedek și apărută în 1880, cîntecele populare ardelene culese de Gregore Sima, care colaborează în 1881—1882, poeziile populare din Moldova trimise de Elena Sevastos între 1882—1886 și alte versuri populare culese și publicate de Iosif Bută în 1883, de V. Alesiu între 1888—1891, de G. N. Mateescu în 1891—1894 sau de G. I. Pitiș, în 1890—91, au constituit de atunci pînă în zilele noastre surse explorate de toți folcloriștii.

*

Prestigiul ca și preocupările culturale multiple, nerestrînse la domeniul literar, ale revistei junimiste, au atras colaborarea unor intelectuali și savanți de renume sau în plină afirmare. Revista are o foarte serioasă rubrică științifică permanentă, ambiționînd nu doar să informeze opinia publică despre știința și cultura contemporană, dar și să joace un rol decisiv în difuzarea și impunerea celor mai noi cercetări și teorii științifice. Studiilor și articolelor publicate în „Convorbiri" le este străin orice spirit de improvizație, ele constituind, îndeobște, operele de căpetenie ale unor autorități în materia respectivă.

Filozofia este reprezentată în „Convorbiri" de Vasile Conta, căruia i se publică cele mai interesante lucrări, începînd cu *Teoria fatalismului*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

continuînd cu *Teoria ondulaţiunii universale* şi încheind cu *Încercări de metafizică*. Lucrările filozofice ale lui A. D. Xenopol şi M. Străjanu, deşi nu se ridică la valoarea celor ale lui Conta, nu sînt mai puţin serioase şi documentate. M. Străjanu este mai cunoscut ca estetician format sub influenţa lui Maiorescu şi care în studiile publicate în „Convorbiri" rămîne tributar esteticii shopenhaueriene. Destul de cunoscute sînt studiile estetice despre Frumos ale lui Xenophon Gheorghiu şi cele estetic-psihologiste ale lui P. P. Negulescu, susţinătorul lui Maiorescu în polemica cu Gherea.

O rubrică bogată, atît cantitativ cît şi calitativ, este cea de istorie. În „Convorbiri" îşi publică lucrările renumitul istoric A. D. Xenopol, *Istoriile civilizaţiunei* fiind doar unul dintre numeroasele titluri de prestigiu care strălucesc în sumarul revistei. G. Panu, istoric al „Convorbirilor", îşi exercită aici spiritul polemic combătîndu-i pe Hasdeu, Laurian, V. A. Urechia.

Destul de des îşi manifestă veleităţile istoriceşti I. Slavici, scriind studii lungi asupra maghiarilor sau despre epoca fanarioţilor. I. Caragiani şi Apostol Mărgărit sînt atraşi de istoria românilor macedoneni.

Lingvistica e la fel de bine reprezentată prin studiile filologice semnate de V. Burlă, prin articolele de fonetică şi ortografie ale lui A. Lambrior, prin cercetările minuţioase ale lui St. Ştefurea asupra sufixelor latineşti, prin observaţiile asupra ortografiei ale lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu sau cele asupra unor fenomene morfologice ale lui H. Tiktin, prin studiile etimologice ale lui L. Şăineanu, precum şi prin polemicile cunoscute ale lui A. Cihac cu Hasdeu şi V. Burlă.

Articolele lui Codrat Grigorovici concretizează interesul pentru ştiinţele naturale; A. D. Xenopol scrie uneori şi articole de pedagogie; de arheologie se ocupă Theohari Antonescu, dar mai ales Odobescu, publicîndu-şi în „Convorbiri" cîteva articole despre iconografia împăratului Traian; în sfîrşit, rubrica de drept este asigurată de juristul N. Mandrea, de profesorul de drept public roman C. G. Dissescu, de P. Th. Missir, magistratul V. Tasu şi alţii mai puţin cunoscuţi.

Trecerea în revistă destul de sumară a preocupărilor şi conţinutului „Convorbirilor literare" este, credem, suficientă pentru a justifica interesul cu care ne întoarcem la împlinirea a o sută de ani de la apariţia lor către această adevărată antologie de valori.

De-a lungul anilor, revista junimistă şi-a atras atacuri, invidii sau elogii exagerate, dar n-a putut rămîne uitată sau neluată în seamă.

În numărul jubiliar de la împlinirea a 60 de ani de apariţie, Liviu Rebreanu găsea o apreciere plastică şi deosebit de semnificativă, numind „Convorbirile" „cea mai solidă uzină de produse literare şi de şlefuire de talente".

Destinul „Convorbirilor" nu poate fi rupt de al acelor mari personalităţi ale căror semnături, adunate la un loc, alcătuiesc actul de consacrare al celei mai glorioase perioade din literatura noastră — cea clasică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEN LITERAR ŞI ARTĂ LITERARĂ ÎN CREAŢIA FOLCLORICĂ[1]

I. C. CHIŢIMIA

Una dintre problemele care preocupă de multă vreme pe cercetătorii şi teoreticienii literaturii este şi aceea a dreptului la existenţă a genurilor literare şi în consecinţă a genologiei, cum i se spune în ultimul timp, ca ştiinţă.

Deşi în cultura timpurilor moderne, de la Lessing încoace, problema genurilor literare a fost pusă destul de des (a se vedea ale sale *Abhandlungen über die Fabel*, 1759, precum şi ideile despre „genurile mici literare" sau despre reînnoirea dramaturgiei germane), se pare totuşi că pentru prima dată Benedetto Croce a repudiat cu violenţă orice importanţă estetică acordată genurilor literare, afirmînd că „teoria genurilor literare este, în fond, cel mai mare triumf al unei erori intelectualiste" [2], fiindcă în realitate scriitorii nu le iau în seamă [3], genurile se reînnoiesc mereu, se ivesc incontinuu altele şi în fond ele sînt pentru creaţie ceea ce sînt rafturile pentru diferitele grupări de cărţi într-o bibliotecă [4].

Nu e cazul să facem aici istoricul discuţiilor înainte şi după Croce. Este de ajuns să amintim de ideile lui V. Hugo despre existenţa genurilor fundamentale : poezie lirică, epopee şi dramă [5], de ideile lui Belinski referitor la diviziunea poeziei în genuri şi specii [6], de lucrările lui F. Brunetière [7], de asemenea discuţiile consacrate genurilor literare în Congresul de la Lyon (1939) [8] sau în Conferinţa de literatură comparată

[1] Comunicare prezentată la sesiunea Centenarului Academiei Republicii Socialiste România, septembrie 1966.

[2] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ed. a II-a, Milano, 1904 (ed. I, 1902), p. 38.

[3] Idem, *ibid.*, p. 40.

[4] Idem, *ibid.*, p. 41.

[5] În prefaţa la *Cromwell*, 1827.

[6] V. G. Belinski, *Полное собрание сочинений*, Moscova, 1953–1959, t. V, p. 9 şi urm.

[7] Vezi mai ales F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris, 1895.

[8] Comunicările publicate în „Helicon", II, 1939, nr. 2–3; între altele vezi P. Kohler, *Contribution à une philosophie des genres.*

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 385–391

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la Budapesta (1963)[9], precum și de diferite monografii și lucrări de amănunt asupra genurilor și speciilor[10]. Studiile privind teoria estetică a genurilor s-au dezvoltat în mod vizibil. Dar în zilele noastre, cînd arta și literatura au luat în unele țări forme tot mai extravagante și „absurde", îndoiala în viabilitatea genurilor „clasice" a crescut și acestea sînt aruncate ca un lucru învechit și fără stabilitate. Nu este de mirare deci că discuțiile asupra lor au fost reluate cu acuitate în ultima vreme[11].

Analizînd de aproape lucrurile, trebuie convenit că genurile literare sînt o realitate, deși nu se găsesc în stare pură. Va exista întotdeauna o „structură" literară lirică, alta epică și una teatrală, indiferent sub cîte forme și nuanțe vor apărea aceste structuri, în fond vibrații estetice ale creatorului, în contact cu lumea înconjurătoare. Unii dintre critici, și chiar dintre scriitori, au dreptul să discute, să nege și să inoveze, dar aceasta nu înseamnă că au reușit, prin ideile sau arta lor, să desființeze genurile și speciile. Nu putem prevedea ce forme va lua arta literară în viitor, dar creația literară nu se va putea rupe total de experiența umană anterioară. În fond, fabula va rămîne fabulă orice nuanță ar îmbrăca, iar „antiromanul" vremii noastre este totuși un roman sau un fel de roman (nu i se poate spune „madrigal" sau „antimadrigal") și de asemenea „antiteatrul" rămîne legat de teatru, este reprezentat pe scenă. Alte „inovații" literare pot să fie rînduite și ele de partea unuia sau altuia dintre genuri. Există neant și haos numai în spiritele haotice sau intenționat și teribilist haotice. Rațiunea umană este înclinată spre ordine și clasificare.

Trebuie să convenim totuși că genurile literare nu sînt imuabile și nu se pot impune reguli stricte creatorilor, cum s-a procedat, de exemplu, în epoca clasicismului francez. Creatorul are libertatea de a alege tema și a-i da structura cea mai nimerită, după viziunea sa. Creatorul își asumă dreptul de a inova, a „crea" și singur el este responsabil de reușita sau de eșecul tentativei sale. Genologia, ca un important sector al științei literaturii, la drept vorbind nu se oprește și nu trebuie să se oprească, după părerea noastră, la o operă, nici chiar la un scriitor; ea studiază și stabilește structura genurilor unei epoci sau a unei literaturi naționale, în ceea ce privește dominantele, liniile comune sau nuanțele specifice de gen. Prin aceasta se determină și dinamismul genurilor. Există literaturi care, la o epocă anumită, au cultivat mai mult un gen (specie) decît altul. Sînt grăitoare, în acest sens, *tragedia greacă* pe de o parte și *comedia latină* de alta, în antichitate, sau poemul epic italian (Torquato Tasso) și poezia lirică franceză (Pierre de Ronsard) în perioada Renașterii. Dar chiar același gen poate avea trăsături diferite într-o literatură sau în alta, la un scriitor sau la altul. Cu toate că s-au născut

---

[9] Vezi *La littérature comparée en Europe Orientale*, Budapesta, 1963.

[10] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1944; O. Papadima, *Cîteva observații în problema genurilor literare*, în „Limbă și literatură", III, 1957, p. 215—236; M. Novicov, *Estetica romanului*, în RITL, XIII, 1964, p. 51—72 etc.

[11] Vezi lucrările diferitor teoreticieni din școala R. S. Crane, publicate de acesta în volumul *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago, 1952; R. Weimann, *„New Criticism" und die Entwicklung bürgerlichen Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden*, Halle, 1962; I. Sławińska *Problem gatunków literackich w kręgu krytyków z Chicago*, în „Zagadnienia rodzajów literackich", VI, 1963, nr. 1(10).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din aceeași sursă esopică, fabulele lui Lessing, ca linii de gravură, au cu totul altă structură și artă decît acelea ale lui La Fontaine și dramaturgia franceză din secolul al XVII-lea, cu Corneille, Racine, Molière, poartă alte semne distinctive decît cea a Angliei din aceeași perioadă cu o altă tradiție și cu o înclinare spre o anumită atmosferă (Ben Jonson) și construcție. Popoarele au creat variat, în condiții speciale istorice, sociale și culturale. Este cert deci că diferitele profiluri arhitectonice ale genurilor sînt elemente estetice importante pentru complexul artei literare, dar nu sînt arta însăși. La definirea complexului ei, alături de genologie, concurează și intră în joc alte discipline științifice : istoria și critica literară, stilistica literară, literatura comparată, fiecare urmărind un obiectiv, în eventuală corelație cu alte discipline, cu ajutorul însă al unor metode proprii.

Nu încape îndoială că genurile literare s-au cristalizat mai întîi și în parte în folclor, iar ulterior au fost mai bine definite și mult îmbogățite în creația individuală cultă. Așadar, se poate examina și prezenta destul de bine raportul dintre genuri și arta literară în domeniul creației orale. Bunăoară, între speciile epice în proză (mit, legendă, poveste superstițioasă, anecdotă etc.), basmele sînt remarcabile peste tot în lume. Însă, dacă specia și ideea centrală a unui motiv, universal răspîndit, sînt aproape aceleași, viziunea de ansamblu, arhitectonica narativă (episoadele și ordinea lor), detaliile artistice (atmosfera generală, inovațiile, specificul stilistic etc.), de cele mai multe ori sînt radical diferite. Citățm aici, ca exemplu, motivul foarte cunoscut al *fetei destinată monstrului*, care în Occident (*La belle et la bête*) s-a constituit într-un minunat basm în care monstrul este de o tandrețe „cavalerească" față de fata care îi ține companie (variante similare și în folclorul polonez), în timp ce în variantele sud-est europene atmosfera este patriarhală, uneori dură, eroul este onest, dar el manifestă multă vreme o inimă rece față de tînăra femeie care a greșit arzîndu-i pieile și care îl caută cu perseverență [12]. Schemele motivului sînt apropiate, dar arta și culorile narațiunii sînt variate. De altfel, comparația mai multor variante ale acestui motiv dovedește în mod indubitabil cît de bogate și diverse sînt construcțiile narațiunii populare, nu numai de la un popor la altul, ci și de la o regiune geografică la alta ale aceleiași țări [13]. Există deci o geografie folclorică, cu zone specifice de creație.

Adeseori, perceperea detaliilor unui basm, pe scară universală, este foarte diferită. De exemplu, monstrul-animal din basmele slave : v. sl. **smija**, rus. și bulg. **zmiej**, sbcr. **zmâj**, și **zmija**, pol. **smok**, ceh **zmek** și **zmok** etc. cu sensul de „balaur", doar uneori cu înfățișare de monstru-om, în toate basmele românești a devenit om-monstru, cu forță uriașă, în dese cazuri însă capabil de tandrețe și sensibilitate umană, deși după

[12] Vezi *Uilatul* culeș de G. I. Pitiș și publicat în „Convorbiri literare", XXV, 1891, p. 267—273 ; variante sîrbo-croate la Vuk Karadžić, *Volksmärchen der Serben*, Berlin, 1854 : *Der Schlangenbräutigam* ; V. Djurić, *Srpskohrvatske bajke*, Sarajevo, 1957, p. 216 : *Zmija mladoženia* etc.

[13] Diferite variante pe arii geografice în catalogele sistematice ale prozei populare sub tipul **425** și urm. ; vezi încă J. Bolte și G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, t. II, Leipzig, 1914, p. 245 și urm., precum și L. Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, p. 231 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numele său de **zmeu**, lingvistic deci, este frate bun cu monștrii slavi, evoluția semantică explicîndu-se, în fond, printr-o evoluție de mit popular.

Dacă analizăm acum poezia epică în versuri, adică balada (integrînd aci „bîlina" rusă, „eposul" sîrbocroat și „cîntecul bătrînesc" românesc), nu se poate nega existența unei atare specii cu caracteristici de gen epic. Dar dacă se adîncește arta de care dispune balada populară în diversele ei ipostaze: istorică, națională, zonală, se observă mai întîi că există o „orchestrație" destul de variată a unor elemente de gen și apoi, nuanțele cromatice ale tablourilor se schimbă cu complexul social al unui moment sau al unui popor și cu ansamblul poetic local. Bîlina rusă, de pildă, a împrumutat mult din fantasticul basmelor. Ilia Muromeț este în fond un erou de basm, el se luptă cu „fantasme negre", un fel de „iele", sare cu calul său năzdrăvan văile, din vîrf de deal în vîrf de deal, monstrul Solovei Razboinik strîmbă cu șuieratul său turnurile cetăților [14]. Idoliște are aceeași forță înspăimîntătoare [15], Sviatogor este un uriaș, care îl ia pe Muromeț și-l bagă cu cal cu tot în buzunar [16]; pînă la urmă Muromeț iese învingător ca un Făt-Frumos din basmul popular. Dobrînea, dintr-o altă bîlină, se luptă cu balaurul cu trei capete și douăsprezece cozi [17], iar Sadko din Novgorod coboară în fundul mării pentru a sta de vorbă cu împăratul acesteia [18].

Dacă în bîlina rusă fantezia și fantasticul lucrează din plin peste tot, în cîntecul bătrînesc românesc, lucrurile și eroii rămîn legați de real. Nimic nu lasă impresia irealului. Este drept că un Corbea, închis de voievod, sare zidurile curții feudale cu calul său, pe care i-l aduce mama pentru a-l arăta boierilor, dintre care nici unul nu e în stare să-l călărească [19], că un Novac trimite un corb la tatăl său pentru a-l înștiința că este prins și închis de turci [20], dar acestea sînt elemente accesorii, un fel de simboluri ale legăturii dintre erou și natură, care în esență nu alterează naturaleța tablourilor epice. Eroismul personajelor rămîne în limitele posibilului. Toma Alimoș, lovit în chip laș cu paloșul de adversarul său, care o ia la fugă, își adună mațele vărsate, le leagă cu brîul, începe o goană fantastică cu calul său, ajunge pe vrăjmaș și-l despică dintr-o lovitură. Apoi își roagă calul să-l readucă la locul drag din codru, unde își poate găsi ultima alinare. Balada *Mihu Copilul* nu e de conceput fără frumusețea tablourilor de natură. În consecință, în majoritatea baladelor românești se remarcă nu numai desfășurarea epică a subiectului, în cele mai dese cazuri dinamică și dramatică, ci și notele și imaginile lirice introduse în structura epică a baladei: dragostea eroului față de natură și protecția acesteia față de el, prietenia și devotamentul aproape omenești între cal și om, tablouri descriptive, meditații lirice. Nu este oare impre-

---

[14] Vezi A. F. Hilferding, *Онежские былины*, S. Petersburg, 1873, nr. 74: *Илиа и Соловей Разбойник.*

[15] P. V. Kireievski, *Песни*, fasc. 4, Moscova, 1862, p. 22: *Иліа Муромец и Идолище.*

[16] A. F. Hilferding, *op. cit.*, nr. 270: *Святогор.*

[17] Idem, *ibid.*, nr. 79: *Добрыня и змей.*

[18] P. N. Rlbnikov, *Песни*, Moscova, 1910, t. II, nr. 134: *Садко.*

[19] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 517.

[20] V. Alecsandri, *Poezii popora'e. Balade*, t. II, Iași, 1853, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sionant lirică participarea codrului la moartea lui Toma Alimoș, în imaginea :

Bine vorba nu sfîrșea
Sufletelul că-și dădea :
Codrul se cutremura,
Ulmi și brazi
se clătina,
Fagi și paltini
se pleca,
Fruntea
De i-o răcorea,
Mîna
că i-o săruta
Și cu freamăt îl plîngea [21].

Sînt cunoscute alte asemenea imagini lirice ale aceleiași balade, meditații ale eroului însuși înaintea morții. Și dacă ne gîndim că *Miorița* este, în nuanță și imagini, o splendidă elegie populară a unei ființe destinate morții, se vede că elementele de gen se întrepătrund adesea în chip armonios și fără ca specificitatea genului să dispară. *Miorița* rămîne, în fond, o baladă.

În timp ce acțiunea cîntecelor epice românești se petrece într-o izolare oarecare a eroului, pe o mică scenă intimă, de multe ori în sînul naturii, acțiunea „eposului" sîrbocroat are loc pe o mare scenă de curte feudală, pe cicluri istorice, adeseori în jurul unor personaje marcante, eroi de istorie, în realitate și în imaginația populară. Amploarea faptelor și tehnica specială a recitării cu ajutorul instrumentului muzical numit guzla, caracterul profund dramatic al evenimentelor fac din poezia epică sîrbocroată o creație de specific național. Ea are trăsături teatrale, dar indicii de bază rămîn de structură și de artă epică. Citățm aci celebra *Hasanaghinița* (Soția lui Hasan Aga) [22], cunoscută din secolul al XVIII-lea, mult apreciată de Goethe, Herder, Mickiewicz, *Căsătoria craiului Vukașin* [23], *Căsătoria lui Maxim Țernoievič* [24], *Înălțarea Scadarului* [25], *Becir Aga și tînărul Radoița* [26] etc. Sînt capodopere ale epocii folclorice universale, cu specific însă artistic național sîrbocroat.

La fel se petrec lucrurile cu baladele din alte zone. De exemplu, balada poloneză, cu toate că este mult mai puțin dezvoltată, posedă totuși linii artistice particulare : este vorba de un fel de vestigii a unor vechi cîntece, în bună parte motive universale (*Hero și Leandru* [27], *Tatăl și cele trei fiice* — motivul regelui Lear [28] — *Doamna își ucise soțul* [29], *Podoleanca* [30] etc.), care au o formă fragmentară „inscripțională", ca și cum

[21] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 584.
[22] Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, t. III, Viena, 1846, nr. 81.
[23] Idem, *ibid.*, t. II, Viena, 1845, nr. 73.
[24] Idem, *ibid.*, nr. 88.
[25] Idem, *ibid.*, nr. 26.
[26] Luka Marjanović, *Hrvatske narodne pjesme*, t. I, Zagreb, 1864, nr. 17.
[27] Jan St. Bystroń, *Polska pieśń ludowa*, Cracovia, 1925, nr. 19.
[28] Julian Przyboś, *Jabłoneczka*, Varșovia, 1953, p. 134.
[29] St. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958, p. 119.
[30] Idem, *ibid.*, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ar fi tăiate în lespezi ciuntite de vremuri. În schimb, baladele germane, de exemplu *Der edle Moringer* [31], şi franceze, mai ales romanceroul francez [32], au de cele mai multe ori cadenţa şi „gentileţea" vechii *ballada* sau *ballata* provensale, care era un cîntec de dans. Prin urmare, raportul gen şi artă literară se arată, prin metodă comparată, deosebit de complex şi variat, pe scară mondială sau regională.

Aproape fiecare literatură naţională, folclorică sau cultă, are o dominantă sau dominante de gen. De exemplu, dacă în folclorul sîrbocroat, eposul şi epicul dau tonul creaţiei folclorice naţionale (poezia lirică este aci mai puţin semnificativă), în poezia populară română dominanta este, ca specific de creaţie, doina, destăinuire lirică şi contemplaţie melancolică ale omului izolat şi păscut de amar, în înfrăţire cu natura, cioban pe munte sau agricultor în urma plugului. Muzica doinei are ea însăşi o tonalitate aparte. Cîntăreţul este atît de cutremurat de fondul cîntecului său, încît, în mintea lui, doina are puterea să sensibilizeze şi animalele; de aceea spune el:

Boii mei cînd aud doina
Ară ţarina şi moina;
Boii mei cînd le doinesc
Ară de se prăpădesc [33].

De asemenea, definirea dorului în doină este una din cele mai expresive imagini lirice. Dăm un singur exemplu:

Pe unde merge doru
Nu poţi ara cu plugu
Că anină plugu-n dor
Trag boii numa nu mor.

Şi ce imagine poetică mai frumos şi mai adecvat exprimată poate să existe pentru a înfăţişa această comuniune parcă de simţire între omul bătut de gînduri amarnice şi codrul bătut de toamnă:

Jelui-m-aş şi n-am cui,
Jelui-m-aş codrului:
Cînd îi verde
Nă mă crede;
Azi e jalnic ca şi mine,
Că nici frunza nu-i rămîne;
Rămîn goale glomburele,
De le bat tot vînturi grele;
Rămîn numai crengile,
De le bat vînturile.
Ca pe mine gîndurile [34].

---

[31] John Meier, *Deutsche Volkslieder. Balladen*, Berlin, 1935.

[32] G. Doncieux, *Le romancero populaire de la France*, Paris, 1904.

[33] Ovid Densuşianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, Bucureşti, 1920, p. 4.

[34] Tache Papahagi, *Flori din lirica populară*, Bucureşti, 1936, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De asemenea, traducerea stării sufletești a cîntărețului și a comunității din care face parte în imaginea poetică din următoarea doină poate să înfrunte prin expresie orice creație cultă :

Peste toate satele
E senin ca laptele
Numai peste satul meu
S-a ridicat un nor greu.
Și nici ninge și nici plouă
Nici nu pică pic de rouă.
Cît e cerul de senin,
Pentru mine e pelin ;
Cît e cerul de-nstelat
Pentru mine e-nnorat [35].

Același cer cade diferit cu splendoarea nopții lui peste sufletul omului. El poate fi perceput încîntător sau cu gust amar, după plăcerea sau suferința intimă și locală a ființei umane.

Doina de mai sus dispune de tonuri și onomatopee care par ieșite din lucrul naturii într-o evoluție milenară.

Dacă doina este specifică și dominantă din acest punct de vedere în folclorul românesc, atunci se explică de ce elementele lirice sînt atît de pregnante în cîntecul bătrînesc însuși și în alte specii : cîntece de ritual, descîntece, colinde etc., ceea ce nu se observă în folclorul altor popoare. Așa se explică probabil și un anumit lirism caracteristic literaturii române culte în realizările ei de culme, de la *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (secolul al XVI-lea), prin alte opere de literatură veche, pînă la cea mai înaltă liră poetică, M. Eminescu, și pînă la pînza cu frumoase note lirice, larg cuprinzătoare, a prozei lui M. Sadoveanu, adică de la lirismul ingenuu, încîntător prin simplitatea expresiei, și pînă la lirismul înalt artistic, filozofic, precum și pînă la tablourile larg desfășurate în culori excepționale de slovă românească. Este o înlănțuire literară națională, cu o anumită bază și tradiție, care nu poate fi neglijată. În schimb o literatură cum este cea polonă excelează în inserția notelor umoristice sau dramatice. De altfel, fiecare literatură națională are dominantă sau dominante de gen, pe care numai studiile comparate le pot determina și pune în lumină mai bine și asupra cărora nu este potrivit să stăruim aici.

În concluzie, genurile literare nu sînt o scornire teoretică, ele există, iar raportul gen literar și artă literară în creația folclorică, și în creația cultă în general, este complex, și lămurirea diverselor corelații care rezultă dintr-o atare confruntare pe plan național, dar mai ales universal, ajută la definirea artei și specificului național artistic, care se determină mult mai greu, aproape de loc, cu formule teoretice stereotipe, vechi, sau numai prin metode „ultramoderne" mecaniciste.

[35] Victor Popa, *Poezii poporale și chiuituri din Țara Oltului*, Brașov, 1933, p. 28 ; Tache Papahagi, *op. cit.*, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROMANCIERUL CAMIL PETRESCU

CONST. CIOPRAGA

Personalitate multilaterală, interesînd pe planuri variate, Camil Petrescu iradiază din fiecare pagină un farmec spiritual ce vine din straturi profunde. În fond, „pluriactivitatea" scriitorului e un mod de a se realiza artistic, dar şi de a ajunge la cît mai multă certitudine. Cine vrea să pătrundă în opera creatorului trebuie să-i parcurgă numeroasele pagini teoretice. Dacă mersul spre adevăr e sinuos, bună-credinţa e o trăsătură permanentă. Privirile au bătaie lungă, tăindu-şi drum prin stufoasele *selve oscure* ale realităţilor. Arta lui e a unui complicat care-şi creează dificultăţi, refuzînd cu orgoliu soluţiile acceptate. Îl preocupă nu atît originalitatea în sensul noutăţii, cît *autenticitatea*, captarea adevărului în formele lui primare, necontrafăcute prin circulaţie. Dar în căutarea certitudinii absolute, cel ce „a văzut idei" ajunge la impas, constatînd că uneori adevărul îi scapă : „Jocul ideilor — jocul ielelor".

Crispările de conştiinţă ale scriitorului dintre cele două războaie sînt ale unui spirit incandescent, torturat de întrebări cărora nu le găseşte răspunsul ce l-ar satisface. Dă dovadă atunci de o superbă febrilitate dialectică. Polemizează cu neistovită înverşunare pentru apărarea unor idealuri estetice care-l ostracizau. Orientarea din a doua etapă, cu o nouă viziune socială şi estetică, este a limpezirilor. Altele sînt raporturile dintre artist şi societate, altele soluţiile estetice.

Poet, prozator, dramaturg, eseist, — cele dintîi satisfacţii le-a avut Camil Petrescu ca romancier. Substanţa primelor romane? Experienţe morale şi fragmente de viaţă citadină ; sînt romane de analiză, de probleme şi cazuri. În loc de acţiune sînt idei ; romanul-problemă, romanul-dezbatere operează cu date sufleteşti. Eroii sînt văzuţi într-un sistem complex de oglinzi, jurnalele, scrisorile şi mărturiile directe fiind tot atîtea mijloace de cercetare a evoluţiei psihice. Ca şi la Proust, Joyce şi Simone de Beauvoir, în locul romanului-povestire primează revelaţia ; un erou-martor răsfrînge, ca protagonist, şi în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi în *Patul lui Procust*, dimensiunile unei lumi.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 303–414

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Diferiți ca structură, Ștefan Gheorghidiu, în cel dintîi, și G. D. Ladima, în al doilea, aparțin aceleiași literaturi a singurătății ca și eroii lui Camus. Ambii vor sfîrși în înfrîngere, dar ideile lor păstrează nostalgia altitudinii. Într-o privință, *Întîia noapte de război*... este echivalentul versurilor inspirate de acest eveniment; *Patul lui Procust* utilizează secvențe de film comentate. Prozatorul e un reflexiv, dar nu unul care sfîrșește în inacțiune. Contemplarea vieții îl duce la concluzia unei arte cu finalitate practică. Arta marilor scriitori ai lumii nu e a unor „esteți" fără idealuri umane superioare, „ci un mijloc de cunoaștere — un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge, și cu rezultate exprimate așa cum știința nu le-ar putea în nici un caz exprima". În consecință, Camil Petrescu își propune să facă „nu stearpă artă pentru artă", ci „artă pentru adevăr" [1]. Dacă așa stau lucrurile, urmează că opera sa se înalță de la început pe temelii realiste. Într-adevăr, termeni ca *autenticitate*, *realism*, *concretitudine*, întîlniți în comentariile lui teoretice configurează dimensiunile unei concepții solide.

Referindu-se la evoluția conflictelor în dramaturgie, scriitorul constata că anticii se zbăteau să depășească tragismul temutului *fatum* (lupta omului cu destinul implacabil), în timp ce modernii încearcă să învingă „tragismul fatalității biologice, al eredității". Conflictul tragic pentru cei vechi era de natură etică; pentru moderni e de natură socială. *Hamlet* al lui Shakespeare deschide o epocă nouă. „Eroul nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic și, ceea ce e surprinzător, nici cu celelalte personaje din aceeași piesă". Drama rezultă din permanenta luptă interioară pentru a cunoaște, tendință frînată de neputința „de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul". Cu alte cuvinte, „Hamlet este drama lucidității" [2].

Literatura lui Camil Petrescu se îndreaptă spre această zonă a cazurilor de conștiință. Prin urmare, scriitorul își organizează mijloacele în acord cu scopul. Aplecîndu-se asupra vieții interioare („generatoare de conflicte"), *absolutul* e căutat în conștiință. Legăturile de cauzalitate urmează o logică specifică domeniului respectiv: „Cîtă conștiință pură, atîta dramă" — „cîtă luciditate, atîta dramă". Dar luciditatea coexistă cu pasiunile, „intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință". Între aceste forțe nu-i antinomie, ci, dimpotrivă, un raport de reciprocitate. În concluzie: „Cîtă conștiință, atîta pasiune, deci atîta dramă". Aceasta e, în linii mari, structura eroilor importanți din prima etapă a romancierului. Sînt eroi care trăiesc cu „luciditate în pasiune" și „patetic în plenitudinea conștiinței" [3].

Robit de prestigiul imens al conștiinței, Camil Petrescu susține „primatul spiritului" și preconizează o mișcare socială condusă de intelectuali: „noocrația necesară". A scos o revistă proprie, intitulată „Săptămîna muncii intelectuale și artistice". Ca obiect al artei, scriitorul alege cazuri de conștiință din lumea intelectualilor. A se menține la tradiția

[1] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Edit. Cultura națională, 1933, p. 161. (Așezînd la baza cunoașterii arta, Camil Petrescu se alătură ideilor exprimate anterior de Schiller, Rodin și alții.)

[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în vol. *Teatru*, vol. III, 1947, Fundația pentru literatură și artă, p. 503.

[3] Idem, *ibid.*, p. 513, 505, 506, 512, 516.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rurală sau populară, considera el eronat, însemna o evoluție pe o linie orizontală și atît. „Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate și convingere profesională, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Romanul cere caractere monumentale în real conflict cu societatea... Acest gen nu se poate concepe fără un real conflict dramatic: caracterul tare e combativ, autoritar. El nu se poate conține". Și în același sens: „Literatura presupune probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile" [4]. În practică, mitul acesta al intelectualului de o nobilă fermitate etică — opus celui văzut de Julien Benda — îndrumează pe romancier spre un sector de viață limitat. Eroii lui preferați sînt intelectuali, dar „caracterul tare, combativ, autoritar" le lipsește. Pe de altă parte, stima rezervată activității intelectuale duce, în mod regretabil, la subaprecierea fondului folcloric, cel care a alimentat creația înaintașilor: „Civilizația actuală se poate prea bine lipsi de toată arta populară mai mult sau mai puțin cunoscută a atîtor popoare. Hotărîtoare sînt personalitățile puternice... Nu ce e (specific) național (la Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Cehov) ne zguduie, ci aceea ce e profund și superior omenesc" [5]. În locul specificului național, negat în acești termeni, scriitorul vine cu o formulă ciudată: „Pe noi ne interesează substanța românească, nu opusul ei, specificul românesc" [6], ca și cum „substanța românească" ar putea fi contrară „specificului românesc".

În căutarea „substanței", urmărind necontenit confruntarea între „aparență" și „realitate", scriitorul, care-și spune „un prea cinstit artizan", e preocupat de ceea ce se află dincolo de impresia primă. Cu perseverență urmărește gîndirea în stare germinală. „Autenticitatea" e un termen care pentru Camil Petrescu are sens special. Se aplică în primul rînd la realitățile interne, la diversele reprezentări în forma lor intimă. „Autenticitatea presupune neapărat substanțialitatea și de fapt amîndouă atributele nu sînt decît moduri de existență ale obiectului" [7]. Încă de la începuturile sale literare — înainte de contactul dintre 1933—1936 cu fenomenologia lui Husserl, atît de frecvent menționată —, scriitorul își afirmă un punct de vedere propriu: „În artă am pus accentul principal nu pe originalitate, ci pe autenticitate, adică pe ceea ce am denumit, chiar de pe atunci, substanță, termen, care, pentru noi, după cum ușor se poate amănunți, înseamnă complex de semnificații" [8]. Mai pe scurt, autenticitatea este „prezența în conștiință" [9]. (La Camus și Sartre autenticitatea se va opune relativității.)

„Concretitudinea" e o altă noțiune, în legătură de interdependență cu cea de „esență". Idealul analistului este exprimarea concretului psihologic în formele lui embrionare, nealterate prin intermediul artei. Iar această operație reclamă sinceritate în grad înalt, nu aspirația comună de a scrie frumos. Aici se învederează contactul cu estetica lui Marcel Proust. Legăturile cu estetica și tehnica acestuia sînt, de altfel, mărtu-

---

[4] Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viața literară", II, 1927, nr. 54.
[5] Idem, *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, p. 179, 181.
[6] Idem, *Addendă la Falsul tratat*, p. 492.
[7] Idem, *Amintirile colonelului Locusteanu*, în *Teze și antiteze*, p. 83.
[8] Idem, *Încercare fenomenologică*, în *Teze și antiteze*, p. 195.
[9] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, p. 503.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

risite explicit. Semnificativă e următoarea precizare: „Se va deosebi, neapărat, psihologismul curent (care e un psihologism analitic, dogmatic) de *analiza concretului*, *psihologic trăit*, care este esențială și caracterizantă pentru Proust" [10].

Aspirația prozatorului francez de a surprinde fluctuațiile involuntare ale memoriei, „atmosfera de autenticitate halucinantă", arta lui de nuanțe „infinitezimale" solicită laudele scriitorului român. La originea așa-zisei „memorii involuntare" stă ceva nedeterminat. Irațională, bazată pe fluxul amintirilor, memoria involuntară e haotică și prolixă, refractară față de tot ce presupune plan și disciplină a compoziției. „Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 150" [11]. Digresiunea abundă la Proust, ca și la Camil Petrescu. Se înțelege că spiritul francez, atît de respectuos față de construcția logică a clasicilor, cultivînd simetria părților, n-a primit fără serioase rezerve încercarea lui Proust de a destrăma vechea noțiune de compoziție. Criticul și romancierul Paul Souday găsea că „obscuritatea, la drept vorbind, ține mai puțin de profunzime cît de încîlceala elocuțiunii", iar începutul seriei *A la recherche du temps perdu* „e tot atît de lipsit de măsură, pe cît de haotic". E mai puțin un roman și mai mult „un repertoriu de observații, de sugestii și de imagini" [12]. Benjamin Crémieux, la rîndul său, reproșa aceleiași opere „imaginația fără frînă" [13].

Desprinsă din filozofia lui Bergson în ceea ce privește conceptul de timp, estetica lui Proust deplasează atenția de la „viziunea lumii externe" la „personalitatea profundă". Așa-zisei memorii involuntare i se atribuie puteri extraordinare: „Memoria voluntară, care nu oferă despre evenimente decît o evocare săracă și meschină, răspunde necesităților cotidiene ale vieții sociale — scrie un partizan al teoriei — în timp ce memoria involuntară a sensibilității noastre ne dă acces în personalitatea individuală, profundă, veritabilă" [14]. Pornind deci de la lumea exterioară, se ajunge la interiorizare, la un spectacol care capătă rezonanțe de muzeu imens [15]. Împinsă mai departe, încercarea de a surprinde intactă experiența interioară a dus la divagațiile suprarealiștilor [16]. Aceștia exclud raționalul, compoziția, stilul, cu justificarea că „automatismul psihologic, neviciat de nici o prelucrare estetizantă" [17], implică maximum de autenticitate.

---

[10] Camil Petrescu, *Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 52.

[11] Idem, *ibid.*, p. 59.

[12] Paul Souday, *Marcel Proust*, Kra, 1927, p. 8, 11, 66.

[13] Benjamin Crémieux, *XX-e siècle* Gallimard, 1924, p. 25.

[14] Emeric Fiser, *L'Esthétique de Marcel Proust*, ed. Alexis Redier, ed. a II-a, p. 96.

[15] Comentariile în jurul metodei lui Proust au fost dintre cele mai diverse, împletind elogiul cu blamul. Cîteva titluri de volum sînt semnificative: Guy de Pourtalès, *De Hamlet à Swann*, Gallimard, 1925; André Germain, *De Proust à dada*, Sagittaire, 1924; Louis Pierre-Quint, *Hors du temps ou les derniers jours de Marcel Proust, Philosophie des déchéances aimables*, în *Anthologie des essèysles français contemporains*, 1929 etc.

[16] În *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* (Gallimard, 15 ed., 1945), Julien Benda relevă afinitățile dintre Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès și suprarealiști, legați printr-o ideologie cu același strămoș — ermetismul mallarméan.

[17] Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Locusteanu*, în *Teze și antiteze*, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stima pe care Camil Petrescu i-o arată lui Proust este enormă. Cele cîteva zeci de pagini intitulate *Noua structură și opera lui Marcel Proust* și *Destinul lui Proust* (*Teze și antiteze*) reprezintă o încercare de explicare a metodei acestui „cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din cîți a avut Franța de la Stendhal și Balzac încoace, dar și cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației". O pagină mai departe, exagerarea e, în afară de orice discuție, stridentă : „Cred, cu adîncă înțelegere a faptului, că peste un veac, două, dintre toți romancierii de pînă acum, cu mențiune, cu simplă mențiune, pentru Balzac, Stendhal și Tolstoi, poate încă Thomas Mann, nu va dăinui decît Marcel Proust" [18].

Oricîtă atenție îi acordă însă lui Proust, analist de mare anvergură, Camil Petrescu vrea să fie el însuși. Proustian este prin curiozitatea psihologică și prin tentativa de a reface filmul interior al gîndirii. Conferința *Noua structură și opera lui Proust* cu care se deschide volumul *Teze și antiteze*, rezumă direcțiile esteticii proustiene, dar cuprinde și punctajul unui program personal. „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și, mai ales, descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor sufletești, încît se ajunge la ideea de organicitate psihică, deci unicitate, arătam că noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covîrșitor al subiectivității în locul obiectivității". Proustiene sînt și unele procedee de comunicare artistică : digresiuni, monologuri, perspectivism. Dar, pornind să reconstituie realitățile psihologice în devenirea lor, autorul *Patului lui Procust* nu omite din zona atenției problemele sociale. Drama solitudinii intelectualului român dintre cele două războaie nu e separată de cauzele determinante, chiar dacă Ștefan Gheorghidiu pare că trăiește exclusiv în lumea ideilor.

Lucru curios : teoretic, prozatorul se aliniază în lotul proustienilor fără reticențe, iar declarațiile i-au fost acceptate cu destulă ușurință. Iată-l în această postură : „Un scriitor — precizează el — e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsufletite. *Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie*" (subl. n.) [19]. Formula clasică a romanului fiind insuficientă, dreptul scriitorului e de a o modifica potrivit viziunii proprii. El însuși, pe urmele lui Proust, face și eseistică, schițează disertații pe teme de artă și filozofie și mai ales analizează. Deoarece un scriitor trebuie să-și introducă cititorii în viața personajelor, *sinceritatea* devine o datorie. Unei eroine de roman, căreia îi recomandă să-și povestească viața în scris, îi dă sfatul : „...Fii sinceră cu dumneata însăți pînă la confesiune". Cine cultivă „stilul" în mod deliberat, o face în detrimentul sincerității. „Stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință" [20].

„Anticalofil", Camil Petrescu crede în scăpărările spontaneității, fiind refractar pitorescului și despărțindu-se prin aceasta de metoda „caligrafică" a lui Flaubert ; aplică în schimb experiență fraților Goncourt, a

[18] Idem, *Destinul lui Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 66, 68.
[19] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 11.
[20] Idem, *ibid.*, p. 11, 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Proust şi Gide, toţi autori de „jurnale". Gide refuza să stilizeze însemnările din faimoasele-i „caiete" pentru a nu diminua „autenticul" trăirilor. Ideea stendhaliană a stilului de cod penal — un fel de automatism în fond — s-a dovedit revoluţionară. Preferînd poziţia de notar al adevărului, Camil Petrescu proclamă amurgul stilului: „Stilul e moartea însăşi", fiindcă „germenul devenit formă e pe jumătate mort" [21]. Expresia detaşată, nudă, se situează, prin adevăr, deasupra a ceea ce s-a numit „écriture artiste".

Cunoscător al aşa-zisei estetici a urîtului (precursor avîndu-l pe Baudelaire), eseistul zîmbeşte ironic cînd se referă la scrisul frumos, „caligrafic". Cei care au împărţit cuvintele în „poetice" şi „prozaice" au ajuns la concluzia stranie a frumuseţii „limbii" în afară de „frumuseţea înţelesului". Văzută ca mijloc de expresie, limba scriitorului va avea „corectitudine gramaticală, flexibilitate sintactică şi precizie (în sensul de proprietate)". Orice altă preţuire a cuvintelor, oricît de plăcute ar fi ele, e o „adevărată perversiune". Iar cînd e vorba de mişcarea „insesizabilă a gîndurilor superioare, a simţirilor complexe, a tonalităţilor infinit nuanţate" [22], căutarea preciziunii e dificilă, dureroasă chiar. Dar preciziunea e un scop suprem.

O rezervă se impune, desigur, faţă de ceea ce, „cu intenţie critică şi peiorativă", Camil Petrescu numeşte „scris caligrafic" [23]. Nu trebuie să uităm lucrul reproşat de G. Călinescu că negarea scrisului frumos e la distanţă minimă de dadaism şi suprarealism. În fond, literatura trebuie să oglindească realitatea prin mijlocirea imaginilor artistice, şi cine le izgoneşte sistematic îşi poate ucide creaţia în germene. Contrarul calofiliei, remarca G. Călinescu [24], e „cacofilia". Scriitorului i se cere, trebuie să-i pretindem, ceea ce se numeşte „organizarea stilistică".

Dacă-şi afirmă un ideal, apoi Camil Petrescu are în vedere valoarea aproape ştiinţifică a cuvîntului în raport cu ideea. Alte considerente nu-l preocupă, de aceea Paul Zarifopol l-ar fi putut încadra în categoria antistiliştilor alături de Zola, Tolstoi, Romain Rolland. Nu cuvîntul pitoresc sau frumos, ci acela care exprimă concret îi dă de gîndit scriitorului român. Clasicii voiau cuvîntul ales, distins, romanticii aveau slăbiciune pentru cuvîntul pitoresc ori grandilocvent, simboliştii cultivau vagul muzical, preferinţa realiştilor merge spre cuvîntul plastic, viguros. Realistul Camil Petrescu e obsedat de găsirea corespondentului verbal cel mai precis cu putinţă. Şi totuşi, „cei care au stat zile întregi sub rafalele intermitente de artilerie, simplu, cu moartea în faţă şi cerul deasupra, ştiu ce mizerabil mijloc de cunoaştere şi expresie este în genere « cuvîntul » şi tot ce se reazimă pe el, ca atare, sau se alcătuieşte pe el" [25]. Aluzia e semnificativă: fost combatant în primul război mondial, prozatorul care voia să descrie infernul unei canonade se lovea de carenţele cuvîntului. Problema e reluată prin intermediul unui erou de roman (Ştefan Gheorghidiu), care declară că insuficienţele limbajului limitează

[21] Camil Petrescu *Jurnal*, în „Viaţa românească", 1958, nr. 1, p. 48.
[22] Idem, *Delimitări critice*, în *Teze şi antiteze*, p. 253, 255, 256.
[23] Idem, *Paul Zarifopol*, în *Teze şi antiteze*, p. 122.
[24] G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viaţa românească", 1939, nr. 1, p. 88.
[25] Camil Petrescu, *Cazul „Vieţii româneşti"*, în *Teze şi antiteze*, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tragic perspectivele cunoașterii. „Cuvîntul e oricînd un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propoziții, ca aburul prin țevile plesnite" [26]. În căutarea absolutului, scriitorul ajunge la adevărate drame interioare cu implicații etice și estetice. Ironistul Caragiale persifla o dată pe oamenii de litere care spun de faptul cutare că ar fi „indescriptibil". Dacă-i scriitor, să descrie orice! Camil Petrescu e mai sceptic: îndărătul cuvîntului rămîne o cantitate mai mare sau mai mică de inefabil. Tăria artistului e de a diminua cît mai mult acel inefabil.

La perfecțiunea expresiei nu se ajunge, desigur, fără eforturi, și Camil Petrescu nu desconsideră studiul metodic. „E de mare folos — afirmă el — ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelatorului este desigur de mare preț, dar un cizelator nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective și semnificații" [27]. Pentru a fi în orice moment în posesiunea termenului adecvat, scriitorul compune „solfegii de terminologie"; în modul acesta poate ajunge la automatisme, întocmai ca muzicienii. Exercițiile de vocabular „înaintea oricărei lucrări serioase" sau consultarea lor „în corectură, la rece" asigură acuratețea dicțiunii. E neapărat necesar „să posezi expresia în mod automat, ca să iasă cuvîntul singur în întîmpinarea gîndului. Să fie ca un pian cu toate clapele și coardele în bună stare, cu un exercițiu al degetelor la punct, însă în așa măsură ca mîna și instrumentul să răspundă, de se poate, instantaneu gîndului [28]". Deci reflexe sau automatisme verbale, acesta e mijlocul de acțiune. Pentru a-și însuși nuanțele limbii franceze, scriitorul procedează la fel, făcînd exerciții, dar se întreabă „dacă e bine să-mi fac reflexe deosebite în franțuzește". „Eu sînt un scriitor român. Toate disponibilitățile mele trebuie păstrate pentru scrisul românesc".

Potrivit structurii intime, la unii scriitori precumpănește analiza, la alții reprezentarea în suprafață. Camil Petrescu e un analist, cultivînd cu insistență digresiunea, paranteza, explicația în subsolul paginii. În primele romane, investigația analitică se sprijină pe moderna pe atunci *Gestalttheorie* cu aplicația ei, *Gestaltpsychologie*. Comentînd teoria, scriitorul relevă consecințele ei pentru literatură: elementele unei opere de creație „sînt întreguri, forme cu existență proprie, care înseamnă mai mult decît înșirarea (măsurabilă) de părți componente. Eul nu e o însumare de senzații, versul e mai mult decît suma cuvintelor care îl alcătuiesc" [29].

Camil Petrescu dă importanță specială părților componente, impresia de creație în ansamblu fiind precară. După lectură, liniile se disper-

[26] Idem, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 122.

[27] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, p. 496.

[28] Idem, *ibid.*, p. 51, 52.

[29] Idem, *Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seazã. Comparate cu personajele lui Rebreanu din *Ion*, turnate în bronz, ale lui Camil Petrescu apar unduitoare; liniile se dislocă de la un moment la altul. Din exces de analiză, contururile se pulverizează, ca la Proust şi Camus.

Tehnica specifică diferă de la un creator la altul, în funcţie de concepţia estetică şi de alţi factori. Michelangelo proceda la „dezvelirea" unui personaj din strînsoarea unui bloc marmorean, avînd o viziune a întregului. Dimpotrivă, Camil Petrescu „reconstituie" un personaj prin racordarea părţilor, dînd întîietate analizei: „Începusem să caut — spune Ştefan Gheorghidiu — ca din scrisorile şi din amintirile altora, *să-mi reconstitui* întrebătoarea fiinţă sufletească a omului, care influenţase prin incomparabila lui danie, întreg destinul vieţii mele" [30]. Acelaşi personaj „care complică absolut orice întîmplare", obsedat de ideea că e înşelat de soţia sa, îi reconstituie comportarea din ultimele luni: „*Într-o zi căutam să refac ceva din prezenţa femeii* (subl. ns.), scotocind prin sertarele unui mic birou pe care-l avea în odăiţa ei de primire, o încăpere îngustă, dreptunghiulară, lipită de dormitor. Cuprindea numai un divan acoperit cu scoarţe, cîteva acuarele, etajera de cărţi şi biroul ei mic. Fotografii, tăieturi din revistele ilustrate, scrisori de la prietene, traduceri (vrusese să traducă « Le Lys Rouge » şi nu avusese răbdare). Erau note de croitoreasă de asemenea, firească răspunsuri la concursurile cu premii ale magazinelor ilustrate şi tot soiul de alte nimicuri" [31]. Cu alte cuvinte, modelul e mediocru, cu preocupări ce nu depăşesc banalul. Simpla enumerare de obiecte spune mai mult decît o descriere minuţioasă a personajului. Întîi, tînăra caracterizată aici, în funcţie de mediul respectiv, se consideră intelectuală: dovadă „etajera de cărţi şi biroul ei mic". Dar o primă rezervă: „vrusese să traducă « Le Lys Rouge » şi nu avusese destulă răbdare". Apoi o trăsătură mai apăsată, introdusă prin acel „firească", care ne previne că între hîrtiile superficialei se găseau „răspunsuri la concursurile cu premii ale magazinelor ilustrate şi tot soiul de alte nimicuri". Ultima impresie sintetizează o atitudine: în contrast cu structura complicată a soţului, viaţa intelectuală a partenerei era alcătuită din „nimicuri". Portretul moral e schiţat. Mai că nu avem nevoie să cunoaştem modelul fizic; individualitatea eroinei rezultă din însumarea detaliilor semnificative.

Nici un amănunt nu e omis; cu fiecare detaliu în plus, perspectivele se modifică. O confruntare între Ştefan Gheorghidiu şi tînăra lui soţie deschide problema oportunităţii sau a ineficienţei luciditătii. „— Nu, atîta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare", îi reproşează soţia, agasată de spiritul lui bănuitor, rece. Răspunsul, aparent paradoxal, e o pledoarie pentru luciditate, în spirit stendhalian: „— Atenţia şi luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, aşa cum de altfel atenţia sporeşte şi durerea de dinţi. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa sînt, neapărat, şi ultralucizi" [32]. După despărţirea provizorie de soţie, Ştefan Gheorghidiu îi trimite flori printr-un comisionar. La întoarcere, omul e chestionat dacă mai văzuse flori acolo, la ea. Răspunsul

[30] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 47.
[31] Idem, *ibid.*, p. 185.
[32] Idem, *ibid.*, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

incert al mesagerului îl face să bănuiască ceva dubios. „— Flori? flori... adică flori? Nu, nu mai avea. El repeta ca să aibă timp să se gîndească. Am crezut că mă minte, ca să se conformeze unei dorințe, pe care mi-o atribuia, așa, de la el" [33]. Cînd Fred, din *Patul lui Procust*, o întreabă pe Emilia dacă logodnicul o iubește cu adevărat, răspunsul ei e prilej de caracterizare pe baza unui amănunt al exprimării: „— Parcă e singurul... Pe mine m-a iubit foarte mulți. Spune asta fără nici o emfază... Și cred că e sinceră din cauza greșelii de gramatică (...) Emilia, care de obicei vorbește corect, greșește se vede, cînd e mai cu plenitudine ea însăși" [34]. Așa e disecat orice gest.

S-a spus că aptitudinea de a pătrunde în complexul vieții interioare rămîne piatra de încercare a scriitorilor din toate timpurile. În cuceritoarele *Confesiuni*, Jean Jacques Rousseau descoperise subconștientul încă din secolul al XVIII-lea. Modernii își aduc contribuția lor. Proust, Joyce și alții aspiră să pătrundă în straturile subterane ale conștiinței, căutînd în reflexele exterioare, în gesturi, în vorbe, impulsul venit din adîncuri ilogice sau din depozitul unor vechi experiențe de viață. Iraționalul precumpănește. Spre deosebire de Proust, lucidul Camil Petrescu urmărește întotdeauna logic „de ce"-ul care să explice rațional temeinicia sau inconsistența unei presupuneri. Simpla corelație între *idee* și *gest* nu i se pare probantă, pentru că, de pildă, există „gesturi și acte de pseudobunătate, care nu sînt decît variații periferice și nu îndreptățesc nici o concluzie" [35]. Ipocrizia e un scut invizibil care întrerupe legătura normală dintre idee și gest. Analistul trebuie să înlăture acel scut spre a restabili ordinea normală. E ceea ce și face prozatorul în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în *Patul lui Procust*, opere care aruncă vălul de pe convenientele familiale și sociale, pentru a confrunta *faptele* și *intențiile*. Monologul interior, scientismul, excesul de intelectualism, stilul cerebral — toate, cînd se aplică analizei psihologice laborioase, vădesc în opera scriitorului român influențe ale psihologismului proustian.

Teoreticianul Camil Petrescu e cu atît mai interesant cu cît teoriile și le expune indirect și în romane. Unii creatori își arată nemulțumirile de a fi priviți în timpul elaborării. Michelangelo nu i-a permis lui Iuliu al II-lea să intre în Capela Sixtină pînă la terminarea picturii, oricît îl rugase și-l amenințase papa. Dar impresia la vederea operei în ansamblu a fost uluitoare. Grigorescu înceta să lucreze de îndată ce vreun curios se apropia de șevaletul lui. Fără a face demonstrație, Camil Petrescu se explică paralel cu efectuarea operei. E ca și cum ar spune: „Iată, cum cred eu!". În *Patul lui Procust* găsim în embrion o teorie a romanului.

Pentru a ajunge la analiza complexului psihologic, scriitorul e dator să adune cît mai multe *fapte*. Stendhal colecționa „les petits faits vrais". Fapte (*des faits*) cereau pozitiviștii francezi dintre 1880 și 1890,

---

[33] Camil Petrescu *ibid.*, p. 169.

[34] Idem, *Patul lui Procust*, p. 94.

[35] Idem, *ibid.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca și naturaliștii din apropierea lui Zola. Și Camil Petrescu — atras de fotbal, de teatru, de tot ce e viață — solicită eroilor lui (Doamna T., Fred Vasilescu) să consemneze în caietele lor de confesiuni "fapte". Semnificativ în acest sens e sfatul dat tînărului Fred din *Patul lui Procust*: „M-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întîmplării... Fireşte că nu-ți cer decît o redare (inventariere, — *n. n.*), însă e nevoie să fie cît mai amănunțită... Pe urmă eu voi preface totul într-un roman". Indicațiile de metodă, schițate în continuare, sînt elocvente pentru urmărirea traseului de la realitatea brută la organizarea artistică. „Povestește net, la întîmplare, totul ca într-un proces-verbal (căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decît întîmplarea însăși lunecușurile din condei, digresiile)". Și iarăși: „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar părea încărcat, ori de prisos, fii prolix, cît mai prolix" [36]. Prin urmare, faptele constituie materia neelaborată, un „dosar de existențe". De aici încolo începe misiunea creatorului de a le clasa, de a le stoarce miezul și a înlătura neesențialul, pentru ca „existențele" respective să trăiască în planul artei. Inteligența ordonatoare a artistului hotărăște care din materiale pot fi încorporate operei de artă și care nu [37]. „Povestind în scris — remarcă prozatorul prin intermediul lui Fred —, retrăiești din nou aceleași întîmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întîmplat în urmă..." [38]. Romanul *Patul lui Procust* se apropie ca artă de procedeul cinematografic al retrospectivei. Și totuși faptele, experiența chiar, oricît de importante, se cer depășite printr-o imaginație fecundă, hotărîtoare și indispensabilă. Geniul, pare a demonstra romancierul, nu-i decît expansiunea unei puternice imaginații. „Cu adevărat mare nu poate deveni decît cel care are atîta imaginație, încît să refacă, într-o intensitate egală cu a concretului, toate experiențele pe care le-a făcut omenirea pînă la el, rămînînd să depășească lumea printr-o experiență nouă" [39].

Proust era încîntat de valoarea stilistică a metaforei: „Cred că metafora singură poate să dea o poartă de eternitate stilului". Camil Petrescu recomandă un mijloc înrudit: „Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic". Așa i se spune lui Fred (și, desigur, Doamnei T.) din *Patul lui Procust*. Despre un vechi adorator care o revede, Doamna T. scrie că „toată figura lui îmbătrînită *s-a luminat de bucurie ca o mobilă veche pe care cade soarele*". Mila pentru el i „se întindea în sînge, drept, *cum se întinde culoarea vărsată în apă*". Aceeași Doamnă T., uitînd drama jurnalistului ratat, rămîne „cu sufletul *ciugulit din cînd în cînd de cîte o întrebare ca de ciocul unei păsări cenușii*". Senzualul Fred recurge la

---

[36] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 46.

[37] *Amintirile colonelului Locusteanu* îl entuziasmează „pentru realizarea concretului vieții veacului trecut". Aceste amintiri au ca „material" „un ce propriu ca savoarea frustă a cîntecului poporan față de o poezie populară corectată de Alecsandri". (*Teze și antiteze*, p. 76, 78.) În *Jurnalul* apărut postum, scriitorul nota la 16 și 18 dec. 1935: „Ar trebui să adun aici și un material fără caracter de memorii, care mi-ar folosi într-alte opere... *Dar nu e preferabilă fierberea interioară, dospeala, provocată de întîrzierea expresiei*? („Viața românească", 1958, nr. 1, p. 48).

[38] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 125.

[39] Idem, *Jurnal*, în „Viața românească", 1958, nr. 1, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comparații ce exprimă psihologia unui viveur: „E cald — afirmă el — și după-amiaza asta de august e calmă și îmbîcsită *ca în orele de siestă un harem adormit*" [40].

Dar mondenul Fred observă că frazele confesiunii lui apar umflate, confuze. Prilej pentru scriitor de a-i da o nouă învățătură: „I-am recomandat procedeul excelent al parantezelor și, la nevoie, al frazelor fără sfîrșit" [41]. Paranteza are în proza lui Camil Petrescu funcția unui „aparte" din teatru. Observația rostită în surdină capătă puterea de a sublinia un fapt caracterizant. Tînărul Fred scrutează gîndurile Emiliei, actriță fără talent, cumplit imorală: „Emilia simte că nu o apreciez, iar gravitatea ei caligrafică e jignită, pasionată cum e în gravitate (căci asta e, socot, caracteristica, pentru că numai asta explică: și aerul ei important, și faptul că prețuiește prea mult lumea bună, ba, mai ales, dovedește asta chiar faptul anume că s-a făcut actriță)" [42]. Nae Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste*... e un ipocrit grosolan, cum rezultă din discuția cu nepotul său: „— Ei, Ștefane, dacă tată-tău ar fi fost ceva mai strîngător, dacă n-ar fi risipit atît... v-ar fi lăsat și vouă să trăiți (va să zică, deși avea aerul că ignorează, știa că trăim în dificultate, cînd părea că plutește pe deasupra). De altfel îi semeni leit. Acum văd că te-ai însurat și tu tot din dragoste" [43]. Portretul unui parlamentar demagog din același roman e comparabil, ca tehnică, cu acela al lui Farfuridi în viziunea dramatică a lui Caragiale: „— Domnilor, ați discutat și despre pregătirea militară a țării (și scăzut, prietenos), cred că a fost o mare greșeală. (Iar energic, viu) nu poate fi pusă în discuție, și mai ales în discuția publică, pregătirea armatei românești (aplauze furtunoase). Domnilor, eu atît pot să vă spun: că sîntem gata. Și aici rămîne îndelung nemișcat... (Adunarea aplaudă în picioare, aplaudă și tribunele). A continuat pe acest ton cîtva timp, pe urmă iar: Lăsînd la o parte gluma, atît de amuzantă, a colegului nostru dl. Nae Gheorghidiu și (aici urcă vocea, într-un crescendo alarmant și intens, și scandă fraza cu mîna îndoită paralel cu pieptul cu cotul ridicat, dar zvîcnind arătătorul intens, în afară) lăsînd de o parte această acțiune condamnabilă de a strecura, de la tribuna Camerei, în sufletul oștenilor noștri, îndoiala în înzestrarea armatei (aplauze puternice, strigăte de bravo) vă întreb, de unde această prețuire exagerată, dovadă de vulgar materialism, această supravalorizare a rolului jucat de armament în război, cînd e știut că marile victorii se cîștigă numai prin moral? (aplauze). O armată care vrea învinge fără tunuri, fără mitraliere și fără cartușe (aplauze furtunoase). Și eu vă spun că armata noastră vrea să învingă și va învinge (aplauze entuziaste)" [44]. Curat Farfuridi, dar un Farfuridi evoluat, deputat în parlamentul din ajunul primului război mondial.

Scriitor de tip intelectual, Camil Petrescu dă reflecției în surdină o extindere mare. Ironicul Fred privește cu prefăcut interes niște scrisori păstrate de frivola Emilia: „— Sînt tot de la *logodnicul* tău? (și de-abia

---

[40] Idem, *Patul lui Procust*, p. 22, 25, 35, 59. Sublinierile ne aparțin.
[41] Idem, *ibid.*, p. 430.
[42] Idem, *ibid.*, p. 83.
[43] Idem, *Ultima noapte...*, p. 30.
[44] Idem, *ibid.*, p. 148.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mă reţineam să nu spun logodnicului între ghilimele)" [45]. Mărginită pînă la inconştienţă, netalentata Emilia voia să dea „*celor de la Naţional*", pe semne, „*o lecţie de ce înseamnă teatru adevărat...*". Iată-l definit prin asemenea expresii între ghilimele pe Nae Gheorghidiu, afacerist fără scrupule, „simpatizat de opoziţie pentru spiritul şi pentru « *lărgimea lui de vederi* », pentru aerul lui frondeur, revoltat parcă; deşi militant liberal, era foarte apreciat pentru « *destinderile* » pe care le provoca între guvern şi opoziţie" [46].

Un singur cuvînt, în asociaţii expresive, caracterizează un profil. Despre amintitul jurnalist ratat, Doamna T. zice: „N-am văzut niciodată pe cineva mai « malencontreux » decît el". Dacă acest limbaj presupune cel puţin rutină culturală, limbajul Emiliei e „plat din lipsă de vocabular analitic". Cînd Fred îi cere să-i spună cine e bărbatul dintr-o fotografie (bunul Ladima), actriţa ripostează trivial: „Un *tip* pe care nu-l cunoşti... Era puţin cam *haloimăs*, dar era simpatic". Întrebată „ce e haloimăs", răspunsul denunţă un teribil vid sufletesc: „Nu ştiu cum să-ţi spun... Dar se zice de cineva care e aşa... Şi gîndindu-se, cu buza scurtă: Cum să-ţi spun? şi hotărît: haloimăs!... aşa cu figuri" [47]. Vulgaritatea lui Nae Gheorghidiu, sprijinită pe temelia unei averi enorme, e agresivă: „N-ai spirit practic — îi spune nepotului Ştefan. — Ai să-ţi pierzi averea (cel puţin să rămînă în familie avea aerul să spună). Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brînză. Eu sînt mai deştept ca ei, cînd e vorba de parale" [48].

Fiind vorba de eroi citadini, dintre care unii scriu epistole, iar alţii îşi înregistrează impresiile în jurnale, scrisul e un mijloc de a le caracteriza psihologia. Nu ne referim la fondul de idei, ci strict la nuanţele grafiei. Din confruntarea acesteia cu caracterele oamenilor, prozatorul reţine observaţii definitorii. Pe o fotografie oferită Emiliei de un admirator se vede o dedicaţie: „Cu cerneală violetă, pe partea mai albă, dedicaţia are patru rînduri cursive, aproape caligrafice, dar repede scris şi relativ mare: « drăgălaşei domnişoare Emilia Răchitaru în semn de simpatie din partea mea, V. Constantinescu ». Toate majusculele sînt bogate în curbe şi ochiuri ca la dictando, iar parafa e atît de abil întortocheată, încît îţi face impresia că autorului i-a fost frică să nu i se imite iscălitura, pe o fotografie dedicată". Emilia, e „*normală ca un scris de dictando*", impersonală, obişnuită. Scrisorile poetului Ladima adresate Emiliei atestă o tragică agitaţie: „Cîteodată e un scris mare, aplecat spre dreapta, cu litere subţiate puţin ca să încapă mai multe. Literele mari sînt făcute din linii trase lung, dar fără colaci. Cozile termină mereu spre dreapta apăsat, de parcă fiecare rînd ar sfîrşi într-o parafă. Îmi dă impresie de un halucinant acest scris subţire, aplecat mult spre dreapta, aproape foarte mare şi în acelaşi timp cu literele foarte înghesuite... E cel mai adesea un scris cu cerneală violetă" [49]. Impresia de „*halucinant*" nu-i decît o anticipare a dezagregării morale a eroului.

---

[45] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 99.
[46] Idem, *Ultima noapte...*, p. 145.
[47] Idem, *Patul lui Procust*, p. 22, 80, 99.
[48] Idem, *Ultima noapte . . .*, p. 41.
[49] Idem, *Patul lui Procust*, p. 91, 78, 101.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Portrete în sensul clasic nu există în primele romane; există însă biografii psihologice. Eroii apar într-o lumină din ce în ce mai puternică, procedeu în virtutea căruia un personaj se descifrează progresiv. Față de pietrificarea unor eroi sadovenieni, la Camil Petrescu mobilitatea psihologică reprezintă totul. Tehnica lui Camil Petrescu, analitică, asociativă, nu e a unui scriitor cu sensibilitate plastică. Trăsăturile plastice sînt subordonate celor etice. Scriitorul e un moralist, ţintind să dea stenograma exactă a sentimentelor. Soţia lui Ştefan Gheorghidiu e volubilă, spontană şi superficială. „Cu ochii mari, albaştri, vii ca nişte întrebări de cleştar, cu neastîmpărul trupului tînăr, cu gura necontenit umedă şi fragedă, cu o inteligenţă care irumpe, izvorîtă tot atît de mult din inimă cît de sub frunte, era de altfel un spectacol minunat". Atît despre fizic. Alianţa de feminitate şi raţiune, specifică tinerei femei, îi permite să-şi disimuleze cu abilitate sentimentele. Caracterul rapace al afaceristului Vasilescu-Lumînăraru se desprinde dintr-o schiţă în cîteva liniii. Lipsit de orice sentimentalism, acest „bussinesman" febril, agitat, umblă „cu veşnicii lui ochelari negri, cu secretarul nelipsit după el, inspectînd necontenit, controlînd, angajînd şi concediind" [50].

Modalitatea analitică fundamentală în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* constă în proiectarea unei lumini intense asupra lui Ştefan Gheorghidiu. Eroul se autoanalizează necontenit, la rece; inteligenţa lui caută semnificaţii şi explicaţii. Prima parte a romanului, monografie a îndoielii, constituie un model de realism psihologic. Titlul unui capitol, „Între oglinzi paralele", caracterizează metaforic metoda: reflectarea realităţilor pe două planuri. Crispat moral, Gheorghidiu studiază reacţiile soţiei infidele, dar în acelaşi timp stă „cu toată atenţia răsfrîntă înăuntru", asupră-şi, „într-un soi de adîncă şi intensă interiorizare" [51]. Interesul estetic al portretelor din *Patul lui Procust* stă în modalitatea în care un erou se oglindeşte în conştiinţa celorlalţi. Asistăm la o confruntare cu efecte nebănuite. Străfundurile multor conştiinţe sînt tulburi. Caracterele oneste se descurcă penibil în mijlocul unei burghezii obişnuite cu tot felul de compromisuri.

Patru personaje principale îşi împletesc destinele în romanul *Patul lui Procust*. Sînt personaje puţine faţă de romanele balzaciene, dar intenţionat prozatorul s-a oprit la aceste cîteva figuri, ca în *Roşu şi negru* de Stendhal, pentru a le studia cu toată minuţiozitatea. Noutatea stă, mai ales, în dispozitivul scenei, căci eroii, cei din *Patul lui Procust* mai vizibil, aparţin virtual unei drame. În spirit proustian, eroii din primul plan sînt observaţi nu din toate părţile dintr-o dată, ci din perspective adecvate locului şi momentului. E *tehnica perspectivistă*. Fasciculele de lumină se încrucişează, scriitorul înţelegînd să înregistreze imaginile mobile ale unui personaj în felul cum se reflectă în conştiinţe diferite. E vorba deci de Emilia văzută de Ladima, de Emilia văzută de Fred, de Ladima văzut de Emilia, de doamna T. şi de două cunoştinţe mai îndepărtate, apoi de Fred văzut de Emilia, de Doamna T., de Valeria şi de el însuşi. Cum îi apare frivola Emilia onestului, nefericitului poet Ladima: „El era nevoit să creadă în imaginaţia lui, necontrazisă de nici

[50] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 24, 51.
[51] Idem, *ibid.*, p. 184.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un incident al realității, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Și mai ales o Emilie plină de mister". Privind-o într-un mic rol, pe scenă, actrița îl farmecă: „Toți recunosc că ai fost admirabilă. Pe mine m-ai emoționat pînă la lacrimi.. Păcat că n-ai avut parteneri demni de tine...". Apoi altădată: „Serile în care te văd sînt singurele în care nu mă simt un ocnaș al vieții". Înșelat, torturat și înfrînt, înainte de a-și curma zilele, Ladima se dezmeticește: „Emy, ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună... Încolo nimic..." [52]. Lui Fred, curtezan experimentat, Emilia i se dezvăluie ca o ființă mărginită, vulgară. „Teatrul (gîndește el) e pentru ea ceva necunoscut, întîmplător, de unde îți vin aplauze, flori și automobil, în care, «dacă ai noroc», ai și succes, că piesele ți le aduc, așa, prietenii, cum ți-aduc ciorapi de la Paris... Aștepta să i se dea un rol, în realitate prin rol ea înțelegea un succes, căci roluri i se dăduseră cîteva, dar fusese dezastruoasă ca o bucătăreasă patetică. Nimic în lume n-ar fi făcut-o să convie că ea n-a priceput cumva rolul, că era vulgară în el...". Dar această Emilie cu „ochii mari verzoși, care nu spun nimic" și care seamănă „cu acele capete cu pielea întinsă, cu roșu în obraji, din cărțile postale ilustrate pe care scrie într-un colț «Souvenir», era pentru Ladima totul" [53].

În ochii Emiliei, bietul Ladima e un personaj stîngaci, demn de milă: „O ducea rău săracu, pentru că n-avea nici o slujbă". În acest timp, Fred meditează: „Ce lipsă de experiență, ce naivitate — gîndesc eu — să-ți iei o confidentă a necazurilor materiale o femeie ca Emilia". Ladima e complicat, contradictoriu, inegal cu el însuși: „Nimeni nu putea să-l mai înțeleagă... Uneori se supăra din nimic, era bănuitor, îl vedeam nu știu cum pripit, amărît, plecînd îmbufnat. Și tocmai atunci n-avea dreptate. Alteori era așa de blînd și de cumsecade... (...). Altminteri era idealist... (...). Era și caraghios îmbrăcat... Parcă era un tată... Nu-mi venea să ies cu el...". În fine: „Era băiat bun, sărac... Mă mai necăjea el cîteodată... Dar îi părea grozav de rău... Venea pe urmă să-și ceară iertare... Ce puteam să fac?... Mi-era milă de el..." [54]. Zguduit de relatările insensibilei Emilia, Fred exclamă o dată, rărit, ca un actor abătut: „Bietul Ladima" [55]. Cum îl văd pe același Ladima doi așa-ziși prieteni? Pentru Penciulescu, el e „dobitocul ăla", „imbecilul ăla". Ciobănoiu concedă; „Poet poate că nu era el... desigur... n-avea talent... Scria și el așa... Dar ce om!... ce inteligență!...".

Cine e în realitate această tristă figură? Probitatea morală Ladima și-o mărturisește fără echivoc: „...Eu sînt un om care scrie... Și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel...". Apoi într-o scrisoare Emiliei: „Mi-e numai o imensă, o nesfîrșită milă de mine. Fiecare sîntem ursiți de la facerea lumii să fim așa cum sîntem...". Din nou aceleași: „Într-o cameră mobilată nu se poate locui bine decît cu

---

[52] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 180, 110, 177, 389.
[53] Idem, *ibid.*, p. 64, 103, 68.
[54] Idem, *ibid.*, p. 172, 178, 200, 280, 372.
[55] Idem, *ibid.*, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o biată conştiinţă limpede" [56]. Tehnica reluării unui erou „*pe planuri succesive în ascendenţă*" [57], utilizată de scriitor în cîteva piese de teatru, capătă o frecventă utilizare şi în romane.

Ca analist, Camil Petrescu îşi propune să determine mobilul ascuns al comportării eroilor. Operaţie dificilă, fiind vorba de găsirea punctelor de sprijin interioare. Încredinţat că „nimeni nu poate depăşi propria lui experienţă" [58], scriitorul pătrunde totuşi în lumea realităţilor sufleteşti ale altora. Care este fondul nevăzut al unei discuţii dintre Fred şi Valeria, sora Emiliei?

"— Frumoasă rochie... (zice Fred).

Mint serios şi indiferent, căci am pierdut toate punctele de contact logic cu aceste două femei... Într-o convorbire, replicile se angrenează, au corespondenţe îndepărtate, şi desigur un convenţionalism care presupune că anumite adevăruri şi precizări sînt cîştigate pentru discuţie, din însuşi faptul că trăim în aceleaşi oraşe, în aceleaşi zile, că ne îmbrăcăm nemţeşte. Ceea ce numesc eu dreptate, sinceritate, adevăr, frumos, e însă atît de departe de ceea ce corespunde la ele acestor noţiuni, încît niciodată nu vom izbuti să ne înţelegem. O convorbire e aşa, ca jocul acela al figurii de pe dosul oglinjoarei: cînd nu izbuteşti să potriveşti cele cinci mărgeluşe albe în gura turcului, dacă eşti înţelept începi să-i admiri mustăţile... sau faci din oglinjoară sfîrleză. Deci, ca să accentuez admiraţia, pipăi puţin rochia Valeriei:

— Este eponj, nu?

Femeia o clipă nu ştie ce să creadă, pe urmă are aerul să gîndească: «eu totdeauna am ştiut să mă îmbrac bine, dar iată numai el, că e băiat subţire, îşi dă seama de asta». Desigur, o gîndeşte. Toate femeile cred totdeauna chiar cel mai absurd şi mai gratuit dintre gesturile de admiraţie, dacă vine serios, dacă vine de la cineva care nu e din cercul lor obicinuit. Vai, dacă eu însumi, atunci cînd nu văd intenţia de glumă, sînt înclinat să cred tot binele care se spune despre mine" [59]. Îndărătul vorbelor celor doi interlocutori e o viaţă interioară care-şi continuă în surdină ritmul ei.

Comentînd semnificaţia unui monolog interior din naraţiunea *Irinel* a lui Delavrancea, Tudor Vianu constata că „procedeul analizei intenţiilor cuprinse într-un cuvînt şi într-o intonaţie reapare mult mai tîrziu la romancierii noului realism psihologic" [60]. Dubla intenţie a limbajului e valorificată sistematic de Camil Petrescu. Un început de con-

---

[56] Camil Petrescu, *ibid.*, p. 233, 192, 318.

[57] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, p. 518, 519.

[58] *Cărţile luptătorilor*, extras din R.F.R., 1938, nr. 11, p. 13. Ideea incomunicabilităţii sentimentelor de la individ la individ (mai ales sub aspect erotic) e comentată şi de eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război*: „Sentimentele pe care le încearcă (diverşi indivizi) sînt incomunicabile, vorbele cu care sînt etichetate nu corespund aceluiaşi conţinut, şi, chiar dacă e vorba de acelaşi conţinut, intensitatea şi durata sentimentului pot fi nesfîrşit de felurite...". Concluzia afirmă ideea de singularizare, întrucît „oricine iubeşte e ca un călător, singur în speţa lui pe lume, şi nu are drept decît doar să bănuiască aceleaşi sentimente şi la alţii, cîtă vreme nu corespunde cu ei decît prin mijloace atît de imperfecte de comunicare cum e cuvîntul" (p. 99).

[59] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 31.

[60] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 177.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vorbire între bătrînul Tache Gheorghidiu și fratele lui, Nae, din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, ilustrează cum fiecare vorbă poate fi despicată analitic în sensuri clare și subînțelesuri : „Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război ?". Iar Ștefan Gheorghidiu, lucidul, comentează : „N-am înțeles bine dacă prin acest « intrați », în loc de « intrăm », unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort" [61]. Într-o discuție cu Fred, Valeria îi vorbește de un succes în teatru al Emiliei : „A, păcat că n-ai auzit-o.. a fost aplaudată mai mult decît celelalte și i-au aruncat flori pe scenă". Dar intervine comentariul intim al interlocutorului, care corijează sensul afirmației. „Acest « i-au » care corespunde anonimului « on » etc., nu era totuși chiar atît de anonim, căci am fost și eu o dată la o producție, cu prietenul R., șef de cabinet al teatrului, și știu că fetele și prietenele lor își aruncau flori din sală una alteia, dar nu e mai puțin adevărat că și aci era un soi de ierarhie : cantitatea era în raport oarecum și cu meritul celei omagiate, căci chiar manifestările acestea au limite" [62]. Pentru descifrarea psihologiei eroilor lui Camil Petrescu, lectura în subtext e obligatorie.

Prozatorul era captivat, ca mai înainte Ibrăileanu, de psihologie ca știință și credea că un scriitor nu poate construi ceva durabil dacă nu e psiholog și în general filozof. Replica dată de G. Călinescu [63] arată că dreptatea nu era cu totul de partea lui Camil Petrescu. Oricum, observațiile sale psihologice, valorificate estetic, sînt ingenioase, Ștefan Gheorghidiu, de pildă, refuză să vadă în „durerea deznădăjduită" a unchiului său (pricinuită de boala copilului) vreo „nuanță de bunătate și dovadă de suflet". Durerea „nu era decît exasperarea sentimentului părintesc pentru progenitură, lipsită de orice semnificație morală deosebită". Și iată motivarea : „O explicație, în ordinul psihologic, a acestei bunătăți ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădeidile, actele și atitudinea în decursul vieții. Cum însă, cei mai mediocri dintre părinți nu cunosc ca indivizi în lume — nu au reprezentarea lor efectivă — decît pe copiii lor (pe care i-au văzut crescînd), e probabil că de aceea îi iubesc numai pe ei. Bunătatea adevărată cere neapărat inteligență și imaginație" [64]. Concluzia e virtual valabilă, practic însă discutabilă.

Și digresiunile, unele foarte ample, ca aceea despre istoria filozofiei din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, au de cele mai multe ori rolul demonstrației psihologice sau sociologice. Ce sînt în fond digresiunile, dacă nu explicații, care, e drept, încetinesc ritmul naratiunii. Discuțiile despre „imbecilitate", „bunătate", „a mînca o bucată de pîine", din *Ultima noapte de dragoste...*, despre „manii" și altele din

---

[61] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 26.

[62] Idem, *Patul lui Procust*, p. 67.

[63] G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viața Românească", 1939, nr. 1, p. 88.

[64] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Patul lui Procust — paradoxele în parte —, au caracter eseistic. Unele au și fost publicate independent în periodice. Alte discuții, plasate ca în lucrările științifice, în josul paginilor, iau forma notelor explicative la text. În literatura beletristică, procedeul pare ciudat ; a fost utilizat însă și în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. Adnotațiile reprezintă întregiri și polemici pe marginea textului. Opiniile eroilor sînt confruntate, combătute sau aprobate în note, ajungîndu-se, ca la Eminescu, la un umor de idei. Cînd verosul Nae Gheorghidiu, angajîndu-l pe G. D. Ladima la conducerea unui ziar politic, spune satisfăcut : „îl fac om", prozatorul vine cu o notă amplă, explicînd substratul real al expresiei. Ce va să zică „a face om" pe cineva ? Fred Vasilescu, „fiul unui industriaș de mai bine de o sută de ori milionar", nu cunoștea „sensul perfect conturat și fără echivoc" al noțiunii, „prin urmare nu știe că românii se împart în două clase distincte : oameni și ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică își poate valorifica și supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe cînd ceilalți nici nu sînt încercați. El participă din privilegiul unei foarte restrînse categorii. (Sînt vreo cîteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori.) Dintre oameni se recrutează miniștrii de profesie, deputații din oficiu, personalul legațiilor din străinătate, membrii celor cîtorva mii de consilii de administrație, plătiți cu tantieme care echivalează titlurile de noblețe, voiajorii speciali în străinătate, sau, scoborînd, să zicem între alții directorul Teatrului național, directorul Institutului de radio (cum credeți că se recrutează altfel ?) și, mai jos, tot soiul de directori și intendenți de muzee și instituții publice, care acordă locuință, iluminat, încălzit etc. (...). Un om are dreptul să fie unde e, chiar dacă altul aduce meritul și soluția (...). Nici Eminescu, de pildă, n-a fost om. N-a putut fi făcut mai mult decît revizor școlar (și deși a fost un excelent revizor n-a putut rămîne nici acolo)" [65].

Tonul de confesiune e specific ambelor romane. În *Patul lui Procust*, confesiunile a două personaje se întregesc cu o serie de scrisori, tot confesiuni deci. Se încrucișează idei, sentimente și stiluri pentru a defini, prin mutarea reflectorului dintr-un loc în altul, principalele personaje. Înregistrarea în viteză a faptelor și reflecțiunilor determină utilizarea unui stil direct, fără epitete strălucitoare. E drept că, dacă în primul roman primează fraza scurtă și se întîlnesc expresii concluzive (deci, așadar), în *Patul lui Procust* construcțiile periodice și digresiunile în genul lui Proust sînt frecvente. Expunerea e rapidă, abstractă uneori, uscată alteori, încît Tudor Vianu observă că, alături de „imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții", multe pagini sînt înțesate de „reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă" [66]. E o artă care vrea să pară invizibilă. Dacă Liviu Rebreanu caută epitetul aspru, cu parfum de țărînă, dacă epitetul sadovenian e plastic-evocator, Camil Petrescu reține epitetul care să dea expresie autenticului. „Veracitatea" e pentru el totul. O frază de Mihail Sadoveanu e lesne de identificat cînd nu ni se indică autorul. Cine ar putea spune anume că sînt din romanele lui Camil Petrescu rînduri ca acestea : „Era zăpușeală, lume multă și

[65] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 221, 223.
[66] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 388, 390.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un fel de suflu de oboseală năduşită lîncezea în atmosfera prăfuroasă şi încinsă" [67]. „Sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte şi dintr-o funcţie creatoare de iluzii, despre care nu poţi să ştii cînd devin autosugestii, şi orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură" [68]. Originalitatea scriitorului nu stă, cum se vede, în individualitatea frazei.

Deşi teoretician al automatismului verbal, la Camil Petrescu scrisul propriu relevă o riguroasă organizare internă. Căci, în ciuda discontinuităţii fragmentelor, aşezarea ideilor în pagină nu e de loc întîmplătoare. Totul se desfăşoară cursiv, într-o arhitectură clară, cu o simetrie supravegheată, ceea ce duce la o evidentă contradicţie între teorie şi practică. Revelaţiile din caietul lui Fred nu sînt nici prolixe, nici lipsite de logică fină; raţionalismul prozatorului iradiază din paginile atribuite personajului pe care-l ştim însă mediocru. Monologul interior al acestuia poartă pecetea unui cerebral cu o reală sensibilitate pentru ritmul muzical al ideilor. În alte fragmente, rememorarea reclamă spargerea monologului, dar forma expunerii e mereu armonioasă, mergînd pînă la orchestrarea savantă a unei teme. Stilistic, romancierul se distanţează de elocuţiunea febrilă, agitată, a lui Proust, la care totuşi, miracol al artei, din mii de fire şi secvenţe întrerupte, se conturează, la urmă, fuzionînd la un nivel superior, o amplă construcţie simfonică.

Sceptic în privinţa posibilităţilor de cunoaştere a vieţii sufleteşti cu excepţia celei personale, scriitorul s-a ferit să generalizeze artistic. Ideea de *tip* i se pare perimată. Şi totuşi, cîteva personaje (Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Lumînăraru) sînt tipuri văzute obiectiv. Cele mai multe sînt însă caractere la care trăsăturile individuale primează. Scriitorul primelor romane nu e numai un analist subtil, dar şi un critic social a cărui operă se înscrie în rîndul valorilor literare moderne.

Fostul combatant se întorsese din întîiul război mondial „solidar cu tot ce e suferinţă şi dor de mai bine în lume". Activitatea sa pînă la piesa *Danton* (1925) „stă sub zodia socialului, a tovărăşiei cu dureri şi nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat şi care stă mai mult sub semnul vieţii interioare proprii, în care socialul e privit cu simpatie, doar din afară" [69]. Ostilitatea arătată dramaturgului de unii confraţi a contribuit şi ea la o izolare amară [70]. Cultul personalităţii intelectuale a singularicului e soluţia în care cel contestat credea că-şi află compensaţia. A venit al doilea război mondial. Transformările revoluţionare ce i-au urmat l-au determinat şi pe Camil Petrescu să-şi revizuiască vechile atitudini. A făcut-o cu onestitate şi încredere în funcţia socială a scriitorului.

Drama *Bălcescu* (1948) ilustrează noua orientare a lui Camil Petrescu, în sensul că rolul personalităţilor e văzut altfel decît în drama

---

[67] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 135.

[68] Idem, *Patul lui Procust*, p. 447.

[69] Idem, *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în *Teze şi antiteze*, p. 401.

[70] Într-un articol din 1926, scriitorul sesiza totuşi utopia izolării: „De altfel, neutralitatea este o iluzie. A nu adera este o imposibilitate. Simpla prezenţă şi este o solidaritate... Libertatea de a se izola e o iluzie, ca şi libertatea de a gîndi, ca şi libertatea de a munci, ca şi libertatea de a crea într-un stat capitalist" (*Despre noocraţia necesară*, în *Teze şi antiteze*, p. 218).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Danton. Privind evenimentele prin prisma materialismului istoric, personalitatea eroului titular e pusă în legătură cu rolul maselor și cu evoluția societății. Pentru a nu fi limitat de condițiile scenei și pentru „a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric" [71], scriitorul a reluat imaginea marelui patriot și democrat-revoluționar într-un scenariu și într-un roman masiv. Cei trei *Bălcescu*, priviți din puncte de perspectivă diferite, în funcție de genul literar respectiv, sînt creații ce corespund unor aspirații mai vechi — de a scrie nu pagini de evocare istorică în sens larg, ci pagini „concret-istorice". Și Scott, și Hugo, și Sienkiewicz au scris literatură de evocare istorică în care ficțiunea se desfășoară liber. Scriitorul român vrea maximum de veridicitate, de autenticitate.

Un om între oameni e o amplă reconstituire istorică, mult mai întinsă decît era necesar; din noianul de fișe nu se degajează totdeauna esențialul, iar impresia de prolixitate nu poate fi înlăturată. Sînt prea multe fapte, unele insignifiante, altele rămase în unghiuri obscure, încît eșafodajul suportă o încărcătură mare. Două mii de pagini, secționate în trei volume, înregistrează evenimente premergătoare revoluției de la 1848, momente din timpul revoluției și ceea ce a urmat. Dacă în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust*, accentul cădea pe analiza psihologică, în *Un om între oameni* fundamentală e reconstituirea istorică; descrierea mediilor sociale și ciocnirile între personaje, multe la număr, constituie principalul obiectiv. Drumul merge, așadar, de la romanul de analiză la romanul de reconstituire plastică, aproape științifică.

Se știe că pasiunea documentară a lui Camil Petrescu a fost enormă. Pentru a scrie drama *Danton*, a extras, cum ne-a mărturisit, informații din „foarte multe mii de pagini de istorie a revoluției franceze". Despre *Danton*, autorul preciza că „nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică", întrucît „drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă" [72]. Romanul *Un om între oameni* se sprijină, la rîndul lui, pe „folosirea maximă a unui material istoric"; fiecare pagină este rezultatul unei cercetări. Scenele reconstituite se leagă între ele prin comentariile autorului. E vorba de tablouri de epocă (Doussault e citat), de portrete și evenimente de tot soiul. Vederea Bucureștilor și viața unor sate, saloane cu „petreceri și năravuri boierești", ateliere de tăbăcărie, bordeie de robi, codrul cu fugari — toate se perindă într-un minuțios film documentar. E reconstituită atmosfera de la „Sf. Sava"; asistăm la o ședință literară; se mișcă numeroase figuri de revoluționari din toate categoriile sociale.

Se înțelege că în cîmpul atenției cel mai des revine imaginea lui Bălcescu, prezentată fie prin descrieri directe, fie prin raportarea la alți eroi. În portretul general sînt racordate momente definitorii. Iată-l deci opunîndu-se unui licean brutal de la Colegiul „Sf. Sava", mai mare ca eroul. Adolescent serios, preocupat de probleme, își expune concepția etică: „Da, Tița dragă, frumusețea trupului te poate părăsi, dar frumusețea cărții, a muzicii, a picturii, niciodată. Frumusețea chipului depinde de vreme și chiar de oameni, frumusețea minții și a limbii de-

[71] Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*, în „Contemporanul", 1954, nr. 16, p. 3.

[72] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, p. 513, 514.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pinde de tine și durează pînă la moarte". Tinerei Frusinica, de care se simte atras, cărturarul îi recomandă să-și consacre frumusețea teatrului : „Aceeași frumusețe pusă în slujba artei căpătă un tîlc mai larg, are un rost mai înalt. Atunci ea e pusă în slujba poporului, a culturii, ajută la răspîndirea frumuseții celei veșnice" [73]. În discuția cu Mitică Filipescu, mai tînărul Bălcescu e meditativ, acumulînd gînduri peste gînduri, pentru ca la urmă să-i spună calm : „Domnule căminar, vă rog să mă socotiți și pe mine printre prietenii dumneavoastră", adică printre revoluționari. Întemnițat după descoperirea complotului condus de Mitică Filipescu, energia revoluționarului apare luminată de o conștiință nouă : „Închisoarea mi-a deschis ochii. Ochii dinăuntru. Azi cred că dacă nu există și fapte imposibile pentru demnitatea omenească, atunci cuvîntul om trebuie înlocuit..." [74]. De fiecare dată eroul se definește direct, dinlăuntru. Personajul central e văzut și în alte ipostaze : suferind, „topit de amintire..., întorcîndu-și privirea înăuntru", spre a judeca mai bine „care este adevărata Frusinica" [75].

Dar în primul plan stă mereu luptătorul. Simplitatea lui merge la inimă sătenilor veniți să vadă guvernul țării. Vorbelor pompoase cu care li se adresează Heliade le urmează cuvintele sobre ale lui Bălcescu. „Și fețele trudite ale sătenilor înfloresc într-un larg surîs, nevinovat, ca desprins de trup" [76]. Moartea unor tabaci răsculați prilejuiește o nouă confruntare. Cuvintele lui Bălcescu alternează între durere reținută și îndîrjire. Scena se conturează dramatic, fiecare frază fiind comentată într-un scurt „*aparte*", „Frate tabacule, ai murit pentru ca poporul român să fie liber..., pentru ca istoria acestei țări să fie alta. *Îi mîngîie ușor fruntea.* Ai murit, dăruindu-te tot... dintr-o singură dată... Mai mult decît tine, n-a dat nici un om în toată istoria. *Îl privește prelung, cu luare-aminte...* Va pomeni cineva despre tine, Dumitrache Stoica, după ce vei fi dus mîine la groapă? *Își frînge mîinile într-o ușoară crispare...* Totul depinde de cum va izbuti revoluția noastră... Dacă va sfîrși în ridicul, dacă va fi o revoluție în glumă, atunci se va uita că ați murit voi șapte. Vom ști atunci că această revoluție nu merita nici o jertfă... *Se ridică brusc și spune apăsat, cu umerii încleștați* : Dar nu va fi așa !". După acest monolog dramatic, Heliade, înfășurat în mantia lui albă, rostește grandilocvent, cu o voce copleșitoare : „Se vor face funeralii naționale acestori sublimi martori ai libertății" [77].

O comparație repetată ca un refren — în capitolul „Guvernul vremelnicesc în ceasul răspunderilor" (vol. II) — subliniază caracterul de bronz al revoluționarului. „Om între oameni", el nu-și pierde cumpătul în împrejurările care derutau pe ceilalți. Intransigent, refractar oricărui compromis, el personifică dîrzenia :

„*Bălcescu răspunde scurt, ca o sabie întinsă, fără șovăire...*".
„*Bălcescu rămîne drept, cu privirea sus, ca o sabie întinsă*".
„*Bălcescu, drept ca o spadă, cu umerii sus, rostește simplu și hotărît*".

---

[73] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, 1955, p. 255, 257.
[74] Idem, *ibid.*, p. 313, 377.
[75] Idem, *ibid.*, p. 377.
[76] Idem, *ibid.*, p. 437.
[77] Idem, *ibid.*, p. 474.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„*Răspunsul lui Bălcescu căzu hotărît ca o sabie*" [78].

Tot așa Danton, înfruntînd-o pe doamna Roland, vrăjmașa revoluției, îi ripostase : „*întins ca o lamă de spadă*" (actul I, tabloul I, sc. I).

Dacă în vechile lui romane Camil Petrescu dădea utilizare largă confesiunii, aici dialogul contribuie la portretizarea eroilor cu mijloace dramatice. Se poate vorbi de o contaminare de procedee, în sensul că unele pagini din *Un om între oameni* (roman apărut după drama cu același erou) au structura dramatică. Cînd ofițerul Fărcășanu, însoțit de Tița, sora lui Bălcescu, vine la temniță spre a-i aduce vestea eliberării, revoluționarul, bănuitor, refuză. Momentul poate fi reprezentat scenic :

„— Nu am dreptul să primesc un asemenea sacrificiu.

Fărcășanu se destinde dintr-odată, ca și cînd ar fi peste puterile lui să continue. Zîmbește fericit și el.

— Nu risc nimic. Un prieten al dumitale a adus un ordin de la spătărie... Ai fost iertat... Arăpilă, așa spune că-l cheamă. Și deschise larg, bucuros, ușa, arătînd pe cel de pe pridvor. Poftește, domnule...

Tița se repede spre ușă, uluită, și-l recunoaște pe Alecu Golescu, care intră clocotind de știrea cea bună.

— Ești liber, frate... liber...

Dar Bălcescu, bănuitor, întreabă neclintit :

— Numai eu ?

— Ați fost iertați toți... S-a răspîndit de trei zile zvonul că Mitică Filipescu e pe moarte. S-a adunat lume în fața palatului și a cerut eliberarea voastră. Bibescu a cedat...

Tița cade moale în genunchi. Privirea ei pare de pe altă lume. Scoate din manșon iconița pe care o adusese ca s-o pună în chilie.

— Nu sînt vrednică, nu sînt vrednică, Maică prea curată" [79].

Potrivit scopului, limbajul analitic al primelor romane era acela al literaturii de introspecție, adesea abstract, intelectual. Neologismele se acumulau pînă la oboseală. Sînt cauze pentru care primele romane ale lui Camil Petrescu n-au avut răspîndirea meritată. Trecînd la *Un om între oameni*, prozatorului i s-au înfățișat spre rezolvare numeroase probleme de limbă. Nu era vorba numai de limbajul boierimii din veacul trecut, dar și de acela al țărănimii și al populației de la periferia bucureșteană. Limbajul personajelor istorice trebuia să fie reconstituit cît mai autentic, pentru o corectă individualizare artistică realistă. Punctul de vedere al prozatorului demonstrează încă o dată vechea grijă pentru autenticitate. „Eu socot că este un decalaj între limba vorbită și cea scrisă nu numai cu privire la limba literară și cea vorbită, în genere, așa cum se știe, ci că acest decalaj este real chiar la același individ între eul care scrie și eul care vorbește" [80]. Intervine apoi, pentru prima oară în cariera scriitorului, chestiunea vorbirii populare ; ceea ce nu constituie o preocupare în primele romane dă acum loc unor probleme.

---

[78] Idem *ibid.*, p. 619, 621, 624, 632.

[79] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, p. 389.

[80] Idem, *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*, cit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Văzut în perspectiva epocii, Camil Petrescu se situează în primul plan al literaturii noastre contemporane, fiind unul dintre ctitorii romanului românesc modern. Imaginea cu care intră în posteritate şi-a definit-o scriitorul însuşi, într-o pagină de jurnal : „Nu sînt decît două moduri de a trece satisfăcător prin viaţă : cu noroc, ori cu hotărîrea de a fi lucid şi loial, de a trage consecinţele pînă la capăt ale felului tău propriu de a fi ; nu sincer, fiindcă aceasta nu spune nimic şi se încarcă pe deasupra cu vulgaritate, ci de a fi loial" [81]. Conduita lui Camil Petrescu a fost un exemplu de loialitate faţă de el însuşi, ca şi faţă de idealurile artei.

[81] Camil Petrescu, *Jurnal*, în „Viaţa românească", 1958, nr. 1, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ARTA CONSTRUIRII PERSONAJULUI LA G. CĂLINESCU.
PORTRETUL MORAL*

C. JALBĂ

Personajele călinesciene se impun trainic memoriei, deşi vorbesc mai mult intelectului decît afectului. Încheindu-şi lectura răsplătită, cititorul romanului călinescian ar putea conduce mental eroii în împrejurări aparte, dincolo de aria operei, fără teamă de contrafacere. Familiarizat cu personalitatea autorului, el ar putea să şi-l imagineze pe Ioanide în situaţii inedite, să-i intuiască neprevăzutul atitudinii, să-i aştepte — ca pe un spectacol — paradoxul scînteietor; Gaittany, Pomponescu, Panait Sufleţel, Gonzalv Ionescu, la rîndul lor, ar continua să fie ei înşişi în reacţii, gesturi şi mod de a vorbi. Această aventură extraepică a personajelor ar fi posibilă... dacă autorul ar îngădui-o. Călinescu absolvă însă cititorul de acest joc al imaginaţiei, incluzîndu-l — el însuşi — în limitele operei. El oferă personajelor sale acea dimensiune extinsă a individualului, proiectată din multiple unghiuri de vedere, cuprinzătoare, adînc definitorie. Umbra rembrandtiană, învăluind zone ale feţii şi ale fundalului, se refuză la G. Călinescu. Maniera sa e clasicist-scientistă, asociind lumina, claritatea omniprezentă cu atitudinea omului de ştiinţă, care observă, clasifică, compară şi analizează. Eroii săi devin universuri ale individualităţii, augmentate şi diferenţiate prin raportări la multiple noţiuni şi entităţi: societate, istorie, natură, civilizaţie, ştiinţă, cultură, creaţie, familie, erotică, ambiţie, glorie, posesie. Se poate şti totul despre personajele sale, cu mult mai mult decît ar putea dezvălui ele însele. Pot fi distinse reacţiile lor specifice la diferite sentimente — contrariere, mînie, ilaritate, orgoliu, satisfacţie — sau la stările de umoare şi de apetit intelectual. Despre Ioanide ştim, bunăoară, lucruri de infimă particularitate: că avea auzul fin, era îndemînatic la travaliu manual etc. Arta aceasta de a crea personajul prin cumul de date definitorii, prin aservirea epicului de către intenţia caracterizantă este eminamente portretis-

* Studiul de faţă se restrînge exclusiv la dimensiunea moral-psihologică a portretului călinescian. Portretul fizic, mediul ambiant, implicaţia timpului în construcţia personajului, ca şi alte modalităţi, rămîn ca preocupări viitoare.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 415–427

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică. Ca tehnică, portretul nu ajunge la o determinare atît de amplă nici chiar la un Balzac, în opera căruia acțiunea, intriga, fabulația mai pot conta autonom.

În mod firesc, tendința spre portretul de extensie se manifestă în primul rînd în portretul moral, în pictura interioară a personajului. Această dominantă înseamnă mereu relevarea naturii morale. Lucrul e în perfect acord cu tezele teoretice călinesciene care consideră „omul ca ființă morală" obiectul însuși al literaturii. „Adevăratul clasic — arată Călinescu — nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforțări inutile de a da semnificații evenimentului, el exemplifică doar universalul cînd acesta apare întîmplător aproape formulat într-un eveniment". Personajul călinescian va conta deci ca purtător al unei trăsături generale, ca exponent al unei tipologii umane. E semnificativ faptul că G. Călinescu, în această captație a caracterologiei, va transfera aici chiar problema complexității eroilor de roman, legînd-o de mecanica vieții morale, de măsura în care aceștia se supun sau se refuză automaticului. „Țăranul și Kant — spune Călinescu — își pun exact aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică". În ordine morală nu există, după Călinescu, diferențieri calitative între citadin și rural, lumea satului prezentînd „întreaga scară a valorilor morale, însă fără cărturărism". Concepția aceasta universalistă asupra eroului de literatură se completează cu credința raționalistă în stabilitatea structurilor morale, în imuabilitatea caracterelor, a tipologiilor — sufletul uman fiind în afara radiației științei, psihologiei și artei : „Un om se naște dozat o dată pentru totdeauna în secretiile lui..." Sau : „Se poate stimula o funcție, ameliora o stare, dar nu modifica un caracter". Nu ne vom opri mai îndelung asupra acestor teze clasiciste, am zice, care extensionează tezele tradiționale clasice, exagerînd fixist „permanențele" umanului și limitînd omul la mecanica unei atitudini față de instincte. În planul literaturii noastre, în perioada dintre cele două războaie, atare concepții puteau totuși îmbogăți conceptul de literatură, vizînd o anume înclinație reductoare a prozei românești către peisagism, cronografie și jurnalism, către acea „mistică excesivă a evenimentului", cum spune Călinescu. Era, în același timp, un mod de a polemiza (teoretic doar, fiindcă proza călinesciană e prin excelență urbană) cu avangardismul citadin în inspirația romanescă, reprezentat de Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Dacă adăugăm viziunii călinesciene acel cult al concretului expresiv, „gravid de universalitate", ajungem la ceea ce formează, după opinia noastră, trăsătura fundamentală a artei sale : *capacitatea enormă de a distinge valoarea morală.* Personajul călinescian cunoaște nu numai o mare vigoare a ceea ce-l exprimă, refuzînd accidentalul, linia și amănuntul în afara individualității caracterologice, ci și o mare extensiune a acestei individualități ; el devine, ca să spunem așa, nu numai un *performeur* al tipologiei pe care o reprezintă, dar și propria sa analiză. Arta călinesciană închide în sine marea voluptate a caracterizării, nutrită deopotrivă de artist, gînditor și erudit, prin care personajul se dezvăluie plenar, în ipostaze multiple ale logicii sale unice. În felul acesta, operația de decantare, care firesc ar trebui să rămînă în sarcina cititorului, se realizează în mare măsură de opera însăși.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Univertebrarea personajului, construcția lui pe o singură trăsătură, mod afirmat și de portretul călinescian, o caracteristică a metodei clasice tradiționale, pentru care contează esențial caracterul. Caracterul, relieful individual, înseamnă, firește, excrescența unei linii tipologice unice. Unidimensionarea eroilor balzacieni, întreprinsă cu atîta forță și adevăr, a putut deruta chiar un critic ca Taine, care recomanda „la faculté maîtresse" ca o metodă de lucru în critica literară.

Trăsătura dominantă în portretul călinescian devine, dincolo de valoarea ei tipologic-socială, un obiect de experiment în sine. Linia esențială a personajului capătă astfel o mare amploare, fiind trasă pînă la ultimele consecințe. Se afirmă astfel, și la Călinescu, acel gust al enormului, pe care tot el, ca exeget, îl descoperea la Flaubert, care, la rîndul său, îl identificase la Molière ca fiind un indiciu al genialității [1]. Caracterologic vorbind, personajele sale se înscriu în seria marilor pătimași și egocentrici înrobiți fără scăpare unei teleologii individualiste. Dacă arhitectul Ioanide e aservit monomaniei superioare, a realizării prin creație, Gonzalv Ionescu, Panait Sufletel, Gaittany exprimă mania arivistă, iar exponenții aristocrației orgoliul de a dura în pofida istoriei care-i pulverizează. Această linie unică a portretului este ireversibilă, incoercibilă. Un Pantalone din *L'avaro geloso* a lui Goldoni, vindecat de avariție printr-o conștiință subită a deșertăciunii lumii, ar părea stupid lui Moș Costache Giurgiuveanu, după cum i-a părut și lui G. Călinescu, care îl prefera pe Harpagon. Avarul călinescian va muri, de aceea, ca un veritabil cumsecade avar, năzuind a-și păstra tezaurul și în țara umbrelor. Propria mașină fiziologică e aceea care nu rezistă, în cele din urmă, în cazul lui Gonzalv Ionescu, și nu tenacitatea sa în cucerirea unei catedre universitare, tenacitate care parcă-i supraviețuiește. Despre el putea să spună Ioanide că, spre a căpăta această catedră, „ar primi reinstaurarea iobăgiei". Un Panait Sufletel (sau Gaittany) traversează o răsturnare a istoriei însăși, ajutat de același impuls funciar conservativ, fără a-și modifica în esență psihologia. Dacă luăm, în fine, exemplul superior al lui Ioanide, cu atît mai mult monomania sa, care-i în ordinea idealului de artă, îi întreține fixația : noua epocă istorică, epoca socialistă, îl va asimila și-i va deschide cîmp prielnic de afirmare.

Linia esențială a personajului, din același cult al enormului pe care-l aminteam, tinde, ca să spunem așa, spre ultima ei finalitate. Portretul devine descripție a esenței morale însăși, individul sublimîndu-se în caracteristică a generalului, trăind din pure necesități experimentative ale autorului. Pe un Panait Sufletel îl vom urmări de-a lungul avatarurilor lui clinice, la care-l supune natura sa temătoare de sine, nu pentru a ne convinge de jalnica sa individualitate, ci pentru a desprinde sensul vitalist al tipologiei respective, „grandiosul" „lipsei de demnitate". „Sufletel — spune Ioanide — e ca un mușchi pe un copac, ca o vegetație de deșert ce se înfige în pămînt, asemenea unei căpușe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învirtește, mușcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forțe colosale, ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăți pe

[1] G. Călinescu, *Ceva despre Flaubert*, în *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pămînt". Într-adevăr, Panait Sufletel va rezista fiecărui asediu congenital al spaimei pentru sine, revitalizat de același instinct care a declanșat acest asediu ; forța lui de viață — ca la toate personajele călinesciene — este enormă, inepuizantă. Tocmai de aceea și spaima ia la el forme atît de patetice, patologice chiar. Dacă reluăm cazul Gonzalv Ionescu, nu este greu de sesizat că portretul său ajunge în cele din urmă, pură descripție, fișare clinică a monomaniei ariviste. Tendința redării funcționale, în întreaga ei intensitate și finalitate a obsesiei ariviste, se vede bine în senzaționalul asediu întreprins de Gonzalv Ionescu la patul lui Conțescu, care moare și învie exasperant, anume pentru a verifica tenacitatea asaltatorului. În acest duel paradoxal, etica și firescul uman se convertesc și se anulează total : toți din jur asistă la spectacolul, măreț în felul său, al încleștării dintre doi monștri travestiți, unul sub masca de solicitudine a sorei de ocrotire, altul sub aceea a muribundului în stare de surprize. „Cine va învinge?" — se întreabă Ioanide încă din primele pagini ale romanului în fața acestei competiții care mobiliza două monstruozități ale naturii morale : voința monomanică și fixația mediocrității.

Sensul unic, fatal al personajului nu duce însă la linearitate schematică, deși despre o linearitate — de așteptat — a logicii de construcție s-ar putea vorbi. Călinescu așază trăsătura unică într-un context larg individualizant, asigură monomaniei un regim al concretului, adecvează generalul la particular, proiectează, prin mai multe canale, acel univers al individualității portretului, despre care am amintit. Unul dintre procedee este acela de a introduce în calea trăsăturii unice, devorante, bariere sau trăsături morale complementare sau antipodice, dar subsidiare, fapt care face tipul mai dramatic, mai complex, mai veridic. Chiar un Costache Giurgiuveanu, care încă nu exprimă portretul de extensie, pe care-l vom întîlni în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*, permite să întrevedem acest procedeu de construcție. Călinescu are o viziune umanizantă asupra tipologiei avarului. Ceea ce caracterizează avarul, spune Călinescu, este „dificultatea de a cheltui", infirmitate pe care o va avea și moș Costache Giurgiuveanu. Dar deși avarii sînt de regulă „asceți", moș Costache trăiește într-o oarecare îngăduință cu sine, e amator de mese consistente, cu toate că se îmbracă economic. Viciul avariției apare la el, ca și la Harpagon, „compensat prin alte trăsături umane". Manifestă o afecțiune nelipsită de o anume poezie față de Otilia, fiica sa adoptivă, îl simpatizează pe Felix, deși îi încarcă substanțial notele de cheltuieli din averea pe care i-o administra, și nutrește un anume respect temător față de sora sa, Aglae. Surprinzător, tipul apare simpatic, nota satirică a autorului îl învăluie cu indulgență, grotescul personajului se rarefiază, devine tragic. Adițiunea în portret a trăsăturii complementare, aspirînd și ea la dominanță, conferă personajului o dialectică specifică, definitorie, susceptibilă de complexitate. Monomania e prin excelență obsesie, unidirecționare a individului și apetență perpetuă. În această dispunere integrală anormală a individului spre obiectul obsesiv, rămîn interstiții în psihologia sa, „slăbiciuni" și „curiozități", un fel de -a doua realitate morală, de asemenea dincolo de limita obișnuitului. Călinescu a știut să exploreze, cu mare profit portretistic, această zonă „slabă" a monomanului. Orgoliul paradoxal al ministeriabilului Pomponescu, deși în genere satisfăcut pe plan politic și administrativ, va cunoaște complexul nerealizării prin artă, se va converti într-o conștiință

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

secretă a ratării. Superior față de toți intelectualii din *Bietul Ioanide*, cu excepția, evident, a arhitectului, Pomponescu își atrage acut ironia călinesciană nu numai prin megalomania și morga solemnă, ci prin ceea ce undeva e intim personajului : incompatibilitatea dintre ideal și forța de a-l împlini. Ratatul n-a fost niciodată în grațiile lui Călinescu, cu atît mai mult ratatul care știe a-și disimula sentimentul nerealizării. Această infuzie a complexului de inferioritate în structura unui orgoliu paradoxal conferă personajului un anumit tragism, în ciuda ironiei acide în care-l învăluie Călinescu. Pomponescu rămîne un admirabil Bolkonski burghez, ridicol de aceea, fără voință și crescut în vată, care înlocuiește cîmpul de glorie al istoriei cu ministeriabilitatea și cu nostalgia unui Toulon în cîmpul artei. Asocierea, apoi, la același Panait Sufletel a angoasei conservative cu năzuința arivistă, cu detectivismul de posturi și sinecuri este iarăși de consecință pentru psihologia personajului. Prezența angoasei la un tip arivist constituie un fenomen particular, în genere mai puțin întîlnit în literatură. Un Julien Sorel, un Rastignac sau chiar Stănică Rațiu nu pot fi concepuți sub teroarea fricii inhibante. Asocierea spaimei cu impulsul arivistic germinează acel ridicol „clinic" al tipului, dar și de această dată tentația arivistă se arată a fi mai tare. Torturat de frica de a fi asasinat și în toiul măsurilor absurde de prezervare pe care le ia, Panait Sufletel nu renunță la detectarea de posturi ; în cele din urmă va cîștiga pentru soția sa directoratul unui liceu de fete patronat de prințesa Hangerliu. Sensibilizarea, pînă la forme clinice a instinctului de conservare, ca și arivismul de pîndă, temător de consecințe, se înscriu psihologiei mic-burgheze. Șarja călinesciană vizează, în portretul lui Panait Sufletel, pe intelectualul de extracție rurală[2] tentat de viața burgheză și trăind cu satisfacție ingenuă civilizația. „Sufletel — zice Călinescu —, descendent de țăran, se afla în faza mulțumirii de a trăi în civilizație. Afară de aceasta nu visa mare lucru. Suspecta îndeosebi pe alții de a se fi aranjat și-i ancheta asupra venitului pe care putea să-l producă anume funcție : « Iei vreo douăzeci de mii de lei » ?"

---

[2] Se poate nota la Călinescu o arie mai largă a atitudinii satirice pentru acea intelectualitate de sorginte țărănească năzuind și chiar ajungînd a face corp comun cu burghezia. Dan Bogdan, întregul clan Conțescu ilustrează acest tip de intelectual. Călinescu creionează cu minuție fiziologia acestei categorii. Trăsăturile ei distinctive sînt tenacitatea, calculul practic, ambiția spre intelectualitatea „de ordin profesional". „Așa precum agricultorul caută să aibă cît mai mult pămînt și să-și consolideze prin moștenire, alianță și cumpărare, patrimoniul, familia Conțescu își adjudeca posturile din învățămînt (facultăți, politehnici, laboratoare)".Femeile aparținînd acestui „clan" sînt profesoare, doctorițe, chimiste, farmaciste, „intelectuale într-un cuvînt de ordin profesional și de proveniență recentă, tari pe noțiunile învățate în școală, cu oroarea ineditului, de un patriotism fără nuanță, gata de a respinge orice valoare nouă în numele « povestitorilor neamului » sau al lui N. Grigorescu, « marele zugrav al țăranului român »". Lui Călinescu i se pare a identifica în „lipsa de subtilitate", în „dogmatismul" și fanatismul scientist, în setea de cunoaștere cantitativă consecințe ale absenței eredității intelectuale. „Entuziasmul pueril" față de știința geografică al universitarului Conțescu „nu era decît uimirea unui om din prima generație de cercetători ai naturii pentru care știința e o religie și universul un continuu miracol". În ciuda acestor subtile diferențieri satirice prin care fixează pe intelectualul din prima generație, animat de un arivism de ordin profesionist, Călinescu găsește rasa respectivă mai stenică decît aceea a unui Pomponescu, care avea antecedență. Și un mod, și celălalt servesc pertinent și sugestiv intenția călinesciană de a satiriza sterilitatea și arivismul unei părți a intelectualității românești din trecut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Portretul spiritual al orientalistului Hagienuș include, de asemenea, liniii contradictorii trăsăturii sale unice, pe care am numi-o intelectualism tabietist. Una dintre acestea este simțul său casnic, imposibilitatea de a trăi în dislocație familială. Setea sa de „noțiune sufletească" prin mijlocirea colecției sale de tomuri de filologie orientală sau de obiecte de artă, care-i reclama singurătatea, se cerea la el completată de nevoia unui „cămin familial cît mai gălăgios". Hagienuș, zice autorul, „se uita la copiii lui ca la ochii din cap, încîntîndu-l chiar și impertinențele lor, și nu prindea necaz pe ei nici cînd îi făceau pozne...". Nevoia de a nu contraveni simțului său familial explică în mare parte ciudățenia de a ține în casă sarcofagul soției, avariția sa fiind mijloc deliberat și voluptos de a lega familia de sine altfel decît prin sentiment filial, în care nu credea, „pentru că, în filozofia lui, copiii prin legea naturii înlătură pe bătrîni". Sentimentalismul său casnic va influența dramatic mania sa de colecționar, de juisor intelectual, egotist și ocult. Aflate față de această manie la distanța unui regn față de celălalt, progeniturile își vor însuși cărți și obiecte din colecție spre a le vinde, provocînd tatălui astfel crize dementiale și dînd prilej scriitorului, ca și în cazul lui Panait Sufletel, să facă observații suculente asupra patologiei monomanului. „Regele Lear" — cum îl numeau cunoscuții pe orientalist — nu este, așadar, un simplu apelativ glumeț.

Solicitarea monomanică îl lasă și pe Gonzalv Ionescu „descoperit" într-o parte a universului său moral. „Slăbiciunea" sa de compensație devine instinctul patern exacerbat, îmbrăcînd forma unui orgoliu de proprietate. Gonzalv Ionescu are trei copii de la soții diferite, pe care-i îngrijește cu aceeași pasiune de maniac. Această a doua linie a portretului său moral se interferează dramatic liniei dominante, ariviste, și Gonzalv Ionescu nu va rezista, în cele din urmă, suprasolicitării fizice și nervoase.

Este vădit, așadar, că portretul călinescian aspiră să depășească unidimensionarea balzaciană, personajele sale avînd, multe dintre ele, o structură morală mai complexă. Chiar în cazul unor personaje de plan secund se poate vorbi de acest regim mai complicat al portretului moral. Un Gulimănescu e văzut nu numai ca un spirit malign, o încarnare masculină a Aglaei — baba absolută din *Enigma Otiliei* — , dar și ca arivist avar, cu vulgaritatea unui negustor chiabur. Firește, liniaritatea fără accident a trăsăturii unice o întîlnim în portretul călinescian (Gaittany, Gavrilcea, Smărăndescu și la altele), dar e caracteristică numai pentru o parte dintre personaje.

Construcția personajului pe o singură trăsătură sau în adițiune cu o alta, subsidiară, antipodică, creează în mod firesc o anume geometrie caracterologică, care la Călinescu nu numai că apare deosebit de pregnantă, dar e împinsă, cu vădită voluptate analitică, pînă spre ultima ei posibilitate. Portretul moral, în perspectiva acestei geometrii active a logicii intime, capătă un relief puternic de individualizare, diferențiere și reprezentare social-istorică. Monomanii și ariviștii călinescieni nu numai că sînt prin excelență marcați psihologic, în sensul naturii lor morale, dar au de asemenea tentă social-istorică distinctă. Un Pomponescu, înțelegînd ministeriabilitatea cu un aer de familie, ca ceva imanent destinului său, este ilustrativ pentru o epocă în care politicianismul — cu frecventul aflux și reflux spre putere al partidelor — își ținea rezerva de cadre la ordinea zilei. Oricît de dominant este interesul lui Călinescu pentru aspectul pur moral

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al arivismului și monomaniei, pentru natura morală în sine, Gonzalv Ionescu, Panait Sufletel, Gavrilcea, Gaittany se legitimează expresiv ca fiind produsul unei anume etape a istoriei și vieții noastre sociale. Realitatea lor morală o exprimă Călinescu cu un mare patos al concretului individual, care pluridimensionează portretul, refuzîndu-i obișnuitul și inexpresivul. Tipicul la Călinescu îmbracă o formă surprinzătoare, a senzaționalului și paradoxalului. Autorul *Scrinului negru*, în ciuda viziunii satirice, înclină să identifice în personaj *o personalitate*, deci o individualitate complexă, fiind interesat cu fervoare de spectacolul și dinamica acestei personalități, de logica și chimia sa intimă. Această dispoziție a romancierului nu este străină de maniera exhaustivă, aspirînd spre totalitate, a istoricului literar — intercomunicațiile dintre cele două ipostaze călinesciene fiind de asemenea puterea de analiză, de fantezie și disociere.

Fiind de regulă citadini, în cea mai mare parte intelectuali, eroii călinescieni angajează la o amplă circulație în sfera artei, culturii și științei. Explorarea acestei zone profesionale a intelectualității în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru* constituie o suculentă sursă de caracterizare, de disociații și diferențieri subtil relevante psihologic. Este aici marele prilej de fuziune fraternă a artistului cu exegetul și numeroase pagini din cele două romane vor suna stilistic ca oricare pagină din monumentala *Istorie a literaturii române*. O primă indicație disociativă, portretistică, o furnizează natura specialității intelectuale a personajului. Ioanide, personificînd valența geniului, a insului excepțional înzestrat, este arhitect și raționea acestui fapt a fost elocvent arătată de exegeții romanelor călinesciene spre a mai fi demonstrată. Conțescu e profesor universitar de geografie. Faptul devine pe deplin expresiv. Modul gospodăresc și tenace în care-și practică profesiunea, planificîndu-se — deși în senectute și bolnav — pentru mulți ani înainte, chiar felul răbdător și tenace în care luptă cu paradoxalele sale boli, supraviețuind în cele din urmă lui Gonzalv Ionescu, are ceva din încetineala prefacerilor geografice. Timpul său moral și psihologic devine parcă timpul geologic. Tendința sa spre gregarul familial, cultul pentru „clanul Conțescu" inculcă ideea de forță aluvionară, în fața căreia „arivismul romantic", cum spune Ioanide, al lui Gonzalv Ionescu e menit eșecului. Pomponescu nu e arhitect, ca Ioanide, ci inginer și profesor de „beton armat". Faptul dă pe undeva sugestia că insul e etanș necreator, în acord deci cu secreta sa, dar fără consecință, nostalgie pentru afirmarea în planul artei. Orientalistica lui Hagienuș nu e de loc discordantă cu felonia sa, cu regimul său familial anchilozat, cu avariția din maliție și conservatorism. Psihologia tipului e populată de hățișuri tenebroase, de tabieturi stranii, pe care nu le luminează nimănui.

Balzac a excelat în arta descripției psihologiei profesiunilor, creînd tipul — reprezentativ în epocă — al omului de legi, negustorului, bancherului, militarului, funcționarului administrativ, preotului de țară ș.a.m.d. Originalitatea lui G. Călinescu constă în aceea că a operat aceste specificități de psihologie, într-un limbaj adecvat, în lumea intelectualilor de mare nivel, a universitarilor și consumatorilor rafinați de cultură. Gradul de calificație intelectuală, resursele ei somatice, comportamentul profesional, atitudinea față de cultură, artă și știință — toate acestea formează unghiurile din care se proiectează subtil și complex portretul moral și spiritual. Dacă — excepțînd pe Ioanide — intelectualii călinescieni, așa cum s-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai spus, sînt armonic necreatori, calificarea lor nu poate fi pusă la îndoială. Clasicistul Panait Sufleţel şi orientalistul Bonifaciu Hagienuş aveau „lenea muncii obligate", arătîndu-se adînc neproductivi, în schimb competenţa lor era de prim ordin : cele două coli întocmite în doi ani de Panait Sufleţel din „corpul de inscripţii latine din Dacia" erau „ireproşabile sub raport ştiinţific", iar Hagienuş în orientalistică, spune Călinescu, „ştia tot ce se putea şti, fiind extrem de disociativ". Pomponescu era un autentic specialist în beton, ipostază în care el se ignora, şi Ioanide, constructor lucid, va folosi procedeele acestuia de compoziţie a betonului. Conţescu, la rîndul său, didactic vorbind, era eficient, în sensul că sprijinea dezvoltarea, alături de el, a talentelor ştiinţifice autentice. Evident, sublinierea acestei discrepanţe dintre ceea ce puteau face şi ceea ce făceau aceşti intelectuali constituie un regim anume al ironiei călinesciene. Veritabilele latenţe creatoare — la Panait Sufleţel, Hagienuş sau Pomponescu — s-au închistat de mult în taină egotică, făcînd loc arivismului meschin, degustaţiei tabietiste sau ambiţiei novice, politice. Un Hagienuş înzestrat cu tenacitatea metodică a lui Conţescu ar fi fost, desigur, de reală eficienţă ştiinţifică. Sub aspect intelectual, raportul esenţă-aparenţă, subliniat în felul acesta de Călinescu, vizează de fapt absenţa conştiinţei intelectuale, disoluţia individualistă, necreatoare a intelectualului. Dincolo de ridicolul comic al unui Sufleţel trăind în spaima evenimentului politic şi clamînd prudent în citate de erudiţie clasicistă, dincolo de patetismul iremediabil comic al unui Hagienuş, cufundat în orientalistică ca într-un viciu ocult, se conturează tragicul capitulaţiei intelectuale care cheamă, vindicativ, ironia călinesciană. Capitulaţia e perfectată de mult, opţiunea pentru comodalităţi ariviste fiind esenţială. Intelectualii călinescieni, chiar cei mai înzestraţi dintre ei, nu se afirmă ca atare nu din lipsa condiţiilor, ci fiindcă nu au tonusul şi conştiinţa intelectuală. „Ca să scrie o mică notă arheologică în zece ani, Hagienuş, omul cu gusturi bibliofile, care poseda cărţile cele mai rare şi călătorise de atîtea ori în străinătate, se văita la toată lumea de dificultăţile studiului, de lipsa de concurs. Pentru acea notă, extorca mereu aconturi, ajutoare, delegaţii în străinătate, şi, lucru curios, nici un oficial nu se credea mistificat, toţi îi dădeau dreptate". Vidaţi de conştiinţă intelectuală, Panait Sufleţel, Hagienuş — deşi „putrefiaţi de cultură" — rămîn pur şi simplu nişte „aventurieri" trăind din speculă intelectuală, într-o epocă de „eră fanariotă prelungită", în care, „lipsind boieriile şi alte dregătorii sonore", se vînează „posturile şi sinecurile", iar actul de cultură a devenit o lenevoasă „plăcere de a citi şi a călători". Călinescu demonstrează de fapt incompatibilitatea severă a idealului intelectual cu idealul arivistic, creînd multiple ipostaze ale unui Mitică intelectual extorcînd profit din propria-i sterilitate. Pictura acestei sterilităţi în portretul intelectualului călinescian este nu numai de întindere, dar şi de fină disociere şi individualizare. Sensul obiectiv faţă de această linie spirituală îl exprimă, de regulă, autorul, şi nu personajul însuşi. Singurul dintre intelectualii călinescieni (în afară de Ioanide şi, în felul său, Tudorel) care se ridică la un nivel de autocunoaştere este Pomponescu. Sinuciderea sa indică nu numai faliментul orgoliului de a nu mai putea fi ministru, cum prea mult s-a subliniat uneori, dar şi conştiinţa de a nu reprezenta nimic în afara ministeriabilităţii, de a nu se fi realizat în ideaţii mai consistente. Cînd Gaittany, directorul de muzeu, îi retrimite planşele din expoziţia pe care i-o găzduia permanent, Pompo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nescu nu schițează nici o reacție de afectare și surprindere. Cine citește apoi și cu un ochi statistic *Bietul Ioanide* distinge că aproape toate reacțiile de orgoliu lezat ale personajului sînt în legătură cu Ioanide, artistul care se realizează tenace și pe care lumea îl comentează. Pomponescu intuiește nimbul fals pe care-l are în societate, făcut din adulație interesată, și visează invidios la acel curent de opinie, de multe ori nedrept și pedestru, dar sincer, pe care-l stîrnește Ioanide. Călinescu subliniază în portretul lui Pomponescu nu numai sterilitatea elegant acoperită, dar și această conștiință inhibativă a golului intelectual; de aici și penelul mai acut ironic în care e descris personajul, fiindcă în regim călinescian, Pomponescu este în același timp superior și inferior celorlalți intelectuali din roman.

Monomania arivistă a lui Gonzalv Ionescu se înscrie de asemenea pe linia unei sterilități intelectuale compacte. Tenacele asediator al cetății universitare utilizează instrumente cu totul în afara oricărui etos și vocații autentic intelectuale. Mai întîi, mobilurile luptei sale aparțin unui orgoliu de magnificență universitară, vindicativ într-o anume măsură. Gonzalv Ionescu dorește catedra universitară pentru a trăi satisfacția de a fi înconjurat de asistenți și conferențiari, pe care să-i supună la acel regim subaltern, pietrificat ierarhic de care se izbea el însuși. „Atracția universității — spune Călinescu — consta pentru el, mai ales în ceea ce-l plictisea acum, în manoperele din consiliu, în plăcerea de a amîna un candidat luni de zile, în a-l ține în anticameră și a-l amăgi cu promisiuni". *Weltanschauung*-ul lui Gonzalv Ionescu e unul de progres extrem al universităților, înzestrate cu biblioteci moderne și cu un stat-major imens, stratificat într-o ierarhie stabilă. „N-ar fi admis ca un agregat să se confunde cu un profesor plin", arată despre el Călinescu. Universitaromania lui Gonzalv Ionescu merge pînă acolo încît împarte lumea în universitari și nonuniversitari, aceștia din urmă echivalînd cu o condiție umilă, în vreme ce titlul de profesor însemna același lucru cu a fi „lord". Este, firește, o ideație care extaziază pur exterior, în forme și ceremonial, lumea universitară. Eficiența, idealul științific și instructiv lipsesc cu desăvîrșire. Orice rivalitate în calea visului său de-a fi universitar, Gonzalv Ionescu o clamcază în schimb ca fiind apriori incompetință profesională. Pe Conțescu îl critică pentru „carența bibliografică"; argumentul său este întotdeauna formal, niciodată de conținut. Note specifice, diferențiate, capătă și inadecvarea intelectuală la Dan Bogdan și Conțescu. Respectivii sînt *în interiorul* cetății universitare, ajunșii, asediații lui Gonzalv Ionescu. Departe de a avea „lenea muncii obligate" ca Hagienuș și Panait Sufletel, Dan Bogdan și Conțescu sînt capabili de efort intelectual, uimind prin entuziasm și tenacitate scientistă. Spiritul necreator al ei se trădează prin neputința de a depăși nivelul erudiției cantitative, aserviți fiind acestei „sete de cunoaștere generală". Doctor în fizică, cu specializare în optică, Dan Bogdan manifestă tendința paradoxală, „de a dizerta în domeniul filozofiei și a se menține pe poziții strict teoretice", deși n-avea „nici o aptitudine de metafizician". De asemenea, ideile teoretice ale lui Conțescu, pentru care organiza un volum imens de muncă, sînt luate în derîdere chiar de proprii săi studenți, aceștia manifestînd mai multă intuiție științifică decît universitarul.

Diferențierea complexă a profilului moral, pe care o semnalam ca ilustrînd tendința spre portretul total, atinge nu numai zona specificității

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intelectuale a personajului, dar și aria sentimentului, a reacției temperamentale, a stărilor de umoare. Formată din arivişti intelectuali de extracție burgheză și rurală ori din reprezentanți tipici ai aristocrației valahe, umanitatea din romanele călinesciene concentrează sentimente ce definesc regimul ei sufletesc caracteristic. În general, ponderea mare o are sentimentul strict circumscris individului, denotînd fie capacitatea de adaptare, fie orgoliul de a reprezenta casta. Paleta sentimentelor în portretul călinescian este restrînsă categorial, caracteristică fiind complexitatea de nuanță, de combinare și intensitate. Pot fi date „lipsă la apel" o serie întreagă de sentimente larg omenești, cum ar fi mila, duioșia, spiritul de echitate, modestia, sinceritatea, prietenia, chiar durerea, deznădejdea. Ideea de suferință e coborîtă la un nivel subsidiar, egal, inexpresiv. Descriind pe un fundal larg în romanele sale criza individualismului burghez, G. Călinescu a proiectat, desigur, un univers etic și sufletesc compatibil, încorporat definitoriu acestei crize. Acel adagio al lui Ioanide în timp ce contempla „Talciocul" — „lipsa de demnitate e uneori grandioasă" — trebuie înțeles — înglobînd și *Bietul Ioanide* — ca o judecată etică fundamentală cu privire la eroii călinescieni, exceptînd, desigur, pe Ioanide și pe reprezentanții noii lumi din *Scrinul negru*. Sentimentul de proprietate, cu marile lui propensiuni și difuziuni, ambiția, orgoliul, invidia, disimulația, neîncrederea, malignitatea, suspiciunea, ura, frica, prudența, înclinația spre gratuit, toate acestea formează esențele tari ale universului de sentimente din lumea descrisă de Călinescu. E aici, evident, chimia psihologică a acestei lipse de demnitate, în ultimă instanță explicabilă prin determinantul social-istoric nociv, conducînd la stereotipie și automatisme. Oricare dintre aceste sentimente poate fi ilustrat în dozaj și regim distinct la mulți dintre eroii călinescieni. Această pastă sentimentală negativă sau negativizată prin regim de viață se mulează diferențiat într-o mecanică morală și temperamentală proprie fiecărui personaj. Să ne oprim puțin asupra sentimentului familial, de mare rezonanță în epica călinesciană, pentru a depista ipostazele individualizante, distincte, în care apare. Dacă G. Călinescu a închinat, în *Cartea nunții*, un imn procreației ca supremă împlinire și menire erotică, familia, în schimb, pe fundalul individualismului burghez, îi prilejuiește o ironie tragică dizolvantă. Lupta pentru viață, în condițiile moralei *homo homini lupus*, transformă familia într-o manifestare primitivă de conservatorism. Etica familială, traumatizată de interesul material de existență dură, se destramă sau ajunge fixație de maniac. Sentimentul matern față de Titi al Aglaiei, cea care nu ezită să pîndească avid decesul fratelui, moș Costache Giurgiuveanu, devine pur instinct animalic. Situația rafinatului orientalist, Hagienuș, deși la distanță de Aglae, e ascendentă, dar pe aceeași linie, cu agravanta că în cultul său față de copii subzistă esențial nevoia maniacă de a trăi în regim familial. Hagienuș concepe sufletește un etern prezent familial și de aceea trăiește în cultul nevestei decedate, al cărei sarcofag îl ține în casă. Hagienuș nu este totuși un Père Goriot sacrificat de absolutul dragostei paterne (el va ști, disimulînd, să încetinească ritmul acestui sacrificiu), între el și familie se interpune un alt absolut — acela al pasiunii de colecționar. Fixația familistă a lui Gonzalv Ionescu e pe linia progeniturilor, indiferent la sentimentul de soț, schimbînd imperturbabil trei neveste, cu instinctul „că toți pruncii de la soțiile sale sînt exclusiv ai lui" și voind de aceea să-i aparțină. Ioanide va

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reflecta copios asupra instinctului patern bizar al lui Gonzalv Ionescu, afirmînd ironic că Stolz, cîinele său", are o moralitate superioară lui Gonzalv". Surprins de docilitatea fostelor sale soții care acceptaseră să fie abandonate și să-i lase copiii, Ioanide conchide că Gonzalv Ionescu e un „Casanova sui-generis", în fața căruia „Byron și Chateaubriand ar eșua lamentabil, cel puțin în sfera în care se învîrtește. E așa de convins de avantajul pentru o femeie de a se mărita cu el, încît produce o fascinație, un fenomen de persuasiune absurdă. N-are tracul ieșit din considerație pentru femeie". E, cu alte cuvinte, un vitalist al instinctului patern, concedîndu-și drepturile de proprietar asupra progeniturilor în totală liniște etică. Panait Sufletel are, de asemenea, un regim al său de fixație familială, clasicistul e tutelat deplin de soție, care-i cenzurează cu rigoare programul zilei. Ioanide îl comentează și pe el cu maliție, dar nu fără temei : „femeia la țară e un factor neglijat de bărbat. Sufletel, ajuns la stadiul civilizației, a ajuns în extremă opusă, e mirat de situația de a se închina femeii, a devenit feudal, avînd plăcerea supliciului". Pentru Pomponescu, în fond defetist prin autoluciditate, familia e mediul tonifiant, statul-major al întreprinderilor sale de afirmare politică. „Doamna Pomponescu - mamă și doamna Pomponescu - consoartă", singurele ființe care aveau sincer un cult față de el, întrețineau cu sistem anticamera de solicitanți, de care simțea fără s-o arate, atîta nevoie, ministeriabilul.

În fața acestor pilde de fixație nocivă a sentimentului familial, e cazul să vedem în abstragerea lui Ioanide o replică deliberată. Situația lui Ioanide, deși antipodică, e însă tot în sensul degradării conceptului de familie în cadrul individualismului burghez. Ioanide, atît de eficient în profesiune, de independent și lucid în societate, în judecățile emise despre oameni, este în legătură cu familia sa de o paradoxală paralizie a inițiativei și lucidității. Abstragerea sa casnică e exagerată, pe linia destinului omului de geniu, a adaptatului superior, care, pentru a se realiza, are nevoie de anume independență în societate și în familie. Situația eminamente tragică, soldată catastrofic prin moartea celor doi copii, Pica și Tudorel, reeditînd — așa cum s-a arătat de comentatori — simbolul creației prin sacrificiul meșterului Manole. Intenția deliberată a lui Călinescu de a opune fixației familiste patologice exemplul antipodic, de mare degajare și independență ni se pare evidentă. Ioanide și din acest punct de vedere se constituie ca dimensiune, raport înalt, element de contrast, servind ironia incisivă prin care Călinescu biciuiește conștiința acut terestră, mentalitatea burgheză vetustă. Dar își iubește în felul său copiii și nutrește un cult — de compensație am zice — pentru soție. Ioanide își consideră familia o compatibilitate curentă, sufletească, ceva ca aerul pe care-l respiră, ca cel pe care-l slujește și față de care, dat fiind acest raport, nu se simte solicitat responsabil. E în această atitudine, care nu înseamnă numaidecît dezumanizare, un mod de a se organiza al artistului, pentru care contează în primul rînd creația, dar care devine neglijent sub aspectul responsabilității față de familie. În acest regim, tragedia familială nu va întrerupe creația, superioara sa manie identică, și noaptea dinaintea execuției lui Tudorel, Ioanide și-o va petrece la planșeta de lucru. Intenția programatică a autorului în legătură cu abstragerea familială a lui Ioanide se trădează chiar din felul în care aceasta e realizată artistic. În genere trebuie spus că fixația fami-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

listă în cazul unui Hagienuș, Gonzalv Ionescu, Pomponescu, Panait Sufletel ne convinge mai mult decît exemplul de contrast al arhitectului. Aceasta fiindcă primul caz ține de o patologie a seriei, iar celălalt de una a excepției, a insului superior, fiind deci fără frecvență. Se naște astfel o contradicție... artistică, din care talentul lui Călinescu, ni se pare, n-a ieșit întru totul biruitor. Dacă acceptăm detașarea, distragerea lui Ioanide în viața casnică, și acestea ne conving (în cadrul tendinței arhitectului de a egaliza neutral însemnătatea lucrurilor în afara interesului său pentru creație, „bubosul", „primitivul" Gavrilcea îi apare, de pildă, la același nivel de agasare ca și amănunte ambiante minime — un nasture rupt, un pahar nespălat etc.), mai puțin veridică ne apare lipsa de mobilitate a pătrunderii sale în legătură cu universul său casnic. Ioanide, un spirit de fină observație, intuind rapid personalitatea oamenilor și concurînd prin aceasta autorul în vocație portretistică, operează un detectivism greoi, sub nivelul lui Sufletel, pentru a distinge natura preocupărilor oculte ale lui Tudorel, pe care de altfel le cunoaște toată lumea. Se creează astfel, tocmai dintr-o nevoie programatică de care aminteam, o anumită impresie, distonantă, de infantilitate, din care eroul, el însuși vrea să iasă cînd, într-o discuție cu Gaittany, mimează cu deliberare necunoașterea faptului că e război. În fine, afectația lui Ioanide în legătură cu tragicul destin al lui Tudorel se manifestă prea intelectual, tînărul devenind pentru el mai mult prilej de elucidare teoretică. Oricît de conformă cu linia personajului ar fi atare atitudine, suferința lui Ioanide e doar sugerată și se poate conchide că abstragerea, de disciplină artistică, a lui Ioanide, a reușit oarecum dincolo de limită. Nu întîmplător, în *Scrinul negru*, Călinescu îi atribuie, acea mască de tristețe permanentă, care surprindea atîta pe madam Valdamaky-Farfara. Veridică, în linii mari, această evoluție a lui Ioanide nu mobilizează armonic marile calități ale artei călinesciene, și aceasta, poate, tocmai datorită tendinței demonstrative pe care o aminteam.

Călinescu manifestă o vădită voluptate de a marca temperamental personajul. Marea diferențiere a tipurilor, pe care am urmărit-o în cîteva din multiplele ei înfățișări, atinge prin această tinctură de relief individual un grad adesea abisal. Sîntem tentați să amintim unul dintre momentele de mari delicii din întreaga proză călinesciană — discuția dintre Panait Sufletel și prințul Hangerliu în palatul de austeritate scăpătat al acestuia. Chiar ideea asocierii a două temperamente atît de radical deosebite a furnizat, desigur, dinainte, scriitorului savoarea unui comic gras, de șarjă în sine. Comicul merge însă perfect pe linii temperamentale, și caricatura, oricît de groasă, e de mare efect. Temperamentul reflex adaptativ al clasicistului îl determină pe acesta să accepte mecanic bucata de floarea-soarelui din care spărgea semințe Hangerliu și la constatarea că „e frig al dracului, domnule", făcută de prinț să-și dezvăluie ca un arc ticul clasicist: „Barem devine pervers"! „Suspendînd despicarea unei semințe", Hangerliu îl întreabă „din maliție":

„—Crezi că ești urmărit? Posibil, am să mă interesez.

— Sînt canalii în stare să dea informații eronate, ca să mă piarză. Eu simpatizez cu popoarele tinere, am făcut studii în Germania, în Italia. Giovinezza, giovinezza.....

— ...prima.. ve... ra di be-le-e-e-e-e-z-za —

continuă cîntînd Hangerliu, foarte gros.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca să nu distoneze, Sufleţel făcu şi el din cap şi buze gestul de a intona marşul".

În faţa unui temperament atît de stupefiant, ca acela al prinţului Hangerliu, temperamentul anxios al clasicistului are o explozie reflexă, ca în faţa unui pericol. Hagienuş, la rîndul său, temperamental e un voluptos cinic al disimulaţiei, al discreţiei complice, bucurîndu-se „cînd întîlnea pe cineva în situaţii dificile". Supărarea, afecţia se manifestă la el sub forma lamentaţiei patetice, el lăcrămînd repede ca o femeie bătrînă. Emotivitatea sa e însă de suprafaţă, deseori din motive tactice. În faţa unei antichităţi de artă, faţa sa capătă iluminarea extactică a unui Harpagon, de pură idolatrie posesivă. Pomponescu e un infatuat dificil, aşteptînd adulaţia, dar suspicios la calitatea ei, avînd deci, temperamental, o insatisfacţie morală şi dozîndu-şi de aceea „amabilitatea cu ura". Poza discretă, disimulaţia delicată sînt în gustul său; nostalgia, autodepreciere cu măsură, elegantă, politeţea oficioasă, de prestigiu, cu nuanţe, sînt clişee preferate.

Sociabil din fire, va cultiva totuşi „o uşoară mizantropie", după cum „preţuia senzaţia de tensiune morală şi intelectuală". El este reprezentantul vetust al unei perioade de liberalism politic, în tradiţia formelor, contrastant pentru noile vremi ce aduceau în plan prim pe Gavrilcea. Erotic, temperamentul lui manifestă aceeaşi pedanterie de distincţie oficioasă, convertind şi mascînd gestul erotic; spre deosebire de el, Ioanide e intempestiv şi întreprinzător în dragoste, acţionînd descoperit şi natural, în gestul eminescian. Asemenea distincţii temperamentale sînt încorporate în arta portretisticii călinesciene în legătură cu multe personaje, unele chiar secundare.

Portretul de extensie practicat de Călinescu, devenit mod de construcţie a personajului, conturează, în cele din urmă, viziuni proprii despre univers la multe dintre aceste personaje. Într-o scrisoare către Al. Piru, Călinescu face distincţie între eroii din *Enigma Otiliei*, la care cultura nu reprezenta decît „o formă de educaţie" şi „un instrument practic", şi personajele din *Bietul Ioanide*, care se ridică la viziuni proprii despre univers: „Conţescu — spune Călinescu — cunoaşte lumea sub unghiul geologicului"; „Hagienuş e moralist, cunoscător al filozofilor greci, cinismul lui se înscrie în sfera unor gîndiri etice"; „Ioanide are mereu în faţă antinomia: construcţie umană — eroziune a universului"; „Tudorel, Carababă au spasmul relevării lor prin forţă, sînt din familia aventurierilor cu nuanţe"[3] etc. Afirmaţiile, firește, au acoperire în operă, subliniind de fapt marea aplicaţie călinesciană de a da un profund relief personajelor sale, de a crea o mare dimensiune portretului lor moral.

[3] *Mărturisiri despre „Bietul Ioanide"* (scrisoare către Al. Piru din 8 februarie 1950), în „Gazeta literară", an. XIII, 1966, nr. 11/17.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUNCTE DE VEDERE TEORETICE ROMÂNEȘTI ASUPRA ROMANULUI

(De la Heliade la Ibrăileanu)

AL. SĂNDULESCU

Cînd apar la noi primele încercări de roman, ca și primele schițări teoretice, în literatura occidentală, ca și în literatura rusă, genul era constituit, avea reprezentanți iluștri și își impunea cu autoritate supremația. Veacul științelor pozitive și al dezvoltării tehnice, al teoriei darwiniste și al descoperirii legilor luptei de clasă își trimitea ecoul înnoitor deopotrivă în domeniul artelor, care înregistrează acum pe plan european momentul prolific și impetuos al realismului. Sensibilității romantice, subiective, îi urmează o epocă dominată de voința conștiinței lucide; spiritului contemplativ, iubitor de fantasme, i se opune rigoarea observației; visului, supranaturalului și legendei i se opune brutal viața cotidiană; idealismul e din ce în ce mai asaltat de către concepțiile scientiste, pozitiviste, și, în cele din urmă, de materialismul dialectic. Realismul voia să descopere și să revele o realitate pe care romantismul, dacă n-o evitase, o travestise, voia să întreprindă studii, anchete asupra societății și omului. „La littérature — spunea Flaubert — doit prendre les allures de la science". Balzac se considera elevul lui Geoffroy Saint-Hilaire, așa după cum Zola, mai tîrziu, își fundamenta romanul „experimental" pe principiile științelor biologice, revendicîndu-se din Claude Bernard. Scriitorii devin concurenți ai stării civile, ai medicinei și sociologiei, ambiționînd cunoașterea metodică, sistematică. Asemenea scopuri, pe care literatura nu și le mai pusese pînă în secolul al XIX-lea își află expresia în drama burgheză, în comedia de moravuri și mai cu seamă în roman. Acesta e genul care ajunge la maximă înflorire sub zodia realismului, răspunzînd, poate, cel mai bine multiplelor exigențe, din ce în ce mai evoluate. Nu e cazul să insistăm asupra marilor lui reprezentanți europeni (Stendhal, Balzac, Tolstoi, Flaubert, Dostoievski, Zola), ei fiind unanim cunoscuți și recunoscuți, dar va trebui să notăm, fie și în treacăt, că atît scriitorii în prefețele, manifestele și corespondența lor, cît și teoreticienii, ca Champfleury, Belinski, Taine sau Zola, au insistat mereu asupra unor idei pe care le vom regăsi în literatura noastră critică. Balzac își propunea, cum se știe, să devină „doctor în științele sociale", încît să ridice ro-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 429–440

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

manul „à la valeur philosophique de l'histoire". Champfleury constata că obiectul principal de preocupare al romancierului este „omul de azi în mijlocul civilizației moderne". Tot el pretindea observația riguroasă, acreditînd chiar stenografierea și fotografierea realității, teoretizată apoi de romanul naturalist. Determinismul solicita din partea scriitorului o studiere minuțioasă și exactă a mediului social și biologic, a familiei și a eredității, înlăturînd ideea de inspirație și într-un fel și pe aceea de ficțiune : „De même qu'on disait autrefois d'un romancier — scrie E. Zola — il a de l'imagination, je demande qu'on dise aujourd'hui : il a le sens du réel". Întrucît literatura urma să-și apropie metodele de cercetare ale științelor pozitive, scriitorii trebuiau să adopte și o atitudine adecvată : obiectivitatea. „Le romancier — va cere Flaubert — doit se transporter dans ses personages et non les attirer à soi".

Militînd pentru „anatomia exactă" (expresia e a lui Zola), emulînd cu istoria, cu sociologia și cu științele naturale, neavînd practic o limită tematică, zone interzise (mai cu seamă în perioada naturalistă), efectuînd o amplă anchetă asupra omului, romanul european în secolul al XIX-lea tinde să devină un roman total, o bancă și un trust „qui contrôle tout le marché", cum l-a definit așa de sugestiv R. M. Albérès în interesanta sa lucrare *Histoire du roman moderne*. Și această aspirație demiurgică aparține lui Balzac în primul rînd : „Comme il arrivera, un peu plus tard, à la poésie, d'être saisie par le vertige de l'Absolu, le roman connait alors la tentation de la Totalité : registre et épopée de la « vie », de la vie totale, multiforme, incommensurable. En tant que romancier, Balzac ne se prend pour un simple écrivain, pour un homme de lettres ; il se prend pour Napoléon ou pour un Einstein : « Quatre hommes auront eu une vie immense : Napoléon, Cuvier, O'Connel, et je veux être le quatrième. Le premier a vécu la vie de l'Europe, il s'est inoculé des armées ! Le second a épousé le globe ! Le troisième c'est incarné dans un peuple ! Moi, j'aurais porté une société toute entière dans ma tête »".

Observația socială, determinismul biologic, pictura moravurilor, analiza psihologică, obiectivitatea, complexitatea vieții moderne, capacitatea largă de cuprindere și supremația estetică a romanului — iată cîteva din ideile reflexe ce vor alimenta epoca de plămădire a romanului românesc.

Datorită condițiilor de dezvoltare istorică, la noi, genul iese la iveală foarte tîrziu, ajungînd să-și realizeze capodoperele abia după primul război mondial. Această situație determină o insatisfacție și o întrebare perpetuă a literaților români de la Pantazi Ghica la M. Ralea : De ce nu avem roman ? Răspunsurile ce se dau sînt cel mai adesea rezonabile, chiar dacă incomplete și foarte asemănătoare, ele avînd în același timp darul de a stimula discuția, de a vehicula idei ca cele amintite mai sus, iar pînă la urmă de a genera opinii și poziții, de a cultiva un ferment creator, ce n-a putut fi decît profitabil.

Să notăm de la început că teoretizările românești asupra romanului[1] se datorează într-o primă perioadă unor diletanți, că înșiși criticii de profe-

[1] O primă schiță istorică a problemei a realizat-o în ultimii ani Mircea Zaciu în articolele *Descoperirea romanului*, în „Tribuna", 1957, nr. 10, 14 aprilie, și *Ideea de „roman"*, ibid., nr. 13, 5 mai. Unele referințe utile se găsesc și în volumul lui Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, București, E.S.P.L.A., 1959, în prefața lui St. Cazimir la antologia *Pionierii romanului românesc*, București, E.P.L., 1962, și mai ales în studiul de sinteză al lui Teodor Vîrgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, E.P.L., 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sie, Titu Maiorescu sau Dobrogeanu-Gherea, nu elaborează lucrări speciale consacrate acestei probleme, că opiniile cele mai interesante în dezbaterea de idei pe care încercăm a o reconstitui aparțin în cea mai mare parte scriitorilor.

Concomitent cu valul de traduceri ce crește continuu după 1840 și mai ales după 1850, cînd se încerca o sincronizare a momentului literar autohton cu cel european, așa cum observă Paul Cornea în studiul său *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului XIX* [2], sînt puse în circulație și cele dintîi definiții ale romanului. Timp de cîteva decenii, se constată echivocul terminologic, specia fiind numită *romans*, *romanț*, *scriere romanțieră* și avînd accepția de povestire imaginată și erotică, așa cum e tradusă și în glosarul de neologisme al lui T. Stamati din 1851 : „Istorie, spunere în scris de întîmplări închipuite, însă putincioase, mai ales de amoriu". Primul care combate această accepție ca inadecvată, moștenire a secolelor anterioare, este Heliade-Rădulescu, care alături de *romanț* propune în îndrăznețul său *Curs de poezie* termenul de *mitistorie*. El contestă explicația cuvîntului *roman* din grecescul ερωμαινος (îndrăgostit) pentru două motive : „1) pentru că romanele nu sînt numai cînturi amoroase, dacă nară datine, credințe, lupte eroice, călătorie etc. ; 2) pentru că era foarte natural pe cînd toți erudiții scriau latinește, ca tot ce nu era scris pe atunci latinește să fie roman sau românesc pe înțelesul poporului" [3]. În motivarea lui, Heliade se referă la cărțile populare *Arghir*, *Alexandria* și mai cu seamă la *Coborîrea Maicii Domnului la iad*, considerîndu-le romane într-o categorie foarte largă, ce cuprindea opere epice de la *Iliada* și *Odiseea* pînă la *Mizerabilii* și *Misterele Parisului*.

Atît Heliade-Rădulescu în prefața la traducerea *Noii Eloise* (1837), cît și Gr. Pleșoianu, S. Marcovici, C. D. Aricescu, G. Baronzi în prefețele lor la traduceri sau cărți proprii [4] și D. Gusti în cursul său de *Retorică română pentru tinerime* (1852) sînt unanimi în a recunoaște caracterul moralizator al „scrierilor romanțiere". Ei au conștiința că operele pe care le traduc sau le scriu vor ajuta la „dăzrădăcinarea năravurilor celor rele — cum spera S. Marcovici — și la neclintita întemeiere a celor bune ; căci pînă cînd năravurile nu să vor îndrepta, nici o prefacere folositoare nu să poate nădăjdui". Spirite generoase, unind criticismul cu meliorismul și cunoscînd foarte bine starea de înapoiere a societății noastre de atunci, acești începători deslușeau alături de funcția morală a romanului și pe aceea cognitiv-instructivă: „Romanțul, ca și teatrul e un spekiu (oglindă) ce reflectă vițiile și virtuțile, sublimul și grotescul", notează C. D. Aricescu. „De aceea, romanțierii azi, cei ca Dumas, ca Sue, ca Sand, sunt cunoscuți și aplaudați de toată lumea ; în scrierile lor învață cineva, cu plăcere și succes, istoria și geografia, datinele și costumele secolilor trecuți ; operile lor sunt panorama societăților".

Oarecum naiv, și fără o conștiință estetică, asemenea opinii constituie treapta de pe care se înalță observațiile maturizate și mai ales la obiect

---

[2] Cf. vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, E.P.L., 1966.

[3] *Curs de poezie*, II, p. 13.

[4] *Julia sau Noua Eloise*, trad. de Heliade, București, 1837 ; *Aneta și Luben*, Istorie adevărată din poveștile morale ale lui Marmontel. Tradusă din franțuzește de G. Pleșoianu, 1829 ; [M-me de Tencin] — *Viața contelui de Commini*, trad. de S. Marcovici, 1830 ; *Octav*, tradusă din franțuzește de C. D. Aricescu, București, 1856 ; G. Baronzi. *Misterele Bucureștilor*, București, 1862.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ale lui Pantazi Ghica din prefața la romanul său *Donjuanii din București* (1861). După ce remarcă interesul pe care-l prezenta societatea românească pentru romancier și după ce explică absența genului în literatura română ca pe o consecință a condițiilor istorice precare și a faptului că destinul nu ne-a hărăzit un geniu ca Balzac, autorul pledează pentru romanul de moravuri, ca fiindu-ne cel mai potrivit, continuînd astfel ideea unui Heliade și a unui S. Marcovici : „Dacă trebuie să vedem că suntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, și prin urmare de *Comedia socială* a noastră, putem însă avea romanțe de obiceiuri care să ne reprezinte cîte o față numai a societății noastre, cîte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru". Cea dintîi și mai însemnată izbîndă a romanului românesc va fi — și nu e de loc o întîmplare — *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, care se distinge tocmai prin observația socială, prin autenticitatea panoului istoric și a tipologiei.

Spre deosebire de înaintașii și de contemporanii săi, Pantazi Ghica își dă seama de ascendentul cîștigat de roman în literatura europeană : „Romanțul și drama, în general, domnesc în timpurile noastre toate celelalte expresiuni ale literaturii", și are intuiția vieții moderne în cel mai autentic spirit al scientismului și realismului occidental : „Ceea ce era simplu la începutul societăților, astăzi s-a complicat prin civilizație. Viața nu mai este supusă unei fatalități neîmpăcate care o condamna la cele mai crude suferințe, sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi, eroii nu mai trec lesne între zei, și zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii și leii nu se mai îmblînzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu, și rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat și uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat și caută realitatea și viața pozitivă".

Contra romanului de tip european, și mai cu seamă francez, se pronunță cam în aceeași vreme, cu o superficială privire a lucrurilor, N. Nicoleanu și V. A. Urechia. Stăpîniți de un moralism excesiv, ei condamnă în bloc traducerile, considerate ca o „literatură desfrînată ce se încearcă a se introduce în societatea română". Foarte auster este poetul N. Nicoleanu în conferința *Despre influența lecturei romanțelor streine* (1867), semnalînd parcă o adevărată catastrofă socială : „...între alte păcate, se introduc în ocupațiunile intelectuale ale societății noastre un nomol de originale și de traducțiuni bastarde și morale, supt numele răpitor de romanțe, care măriră și întinseră dezordinea și confuziunea atît în literatură cît și în societate". Asemenea poziții retrograde se adaugă la cauzele istorice obiective care au condiționat apariția așa de tîrzie a romanului în literatura noastră. Lipsa unei vieți citadine dezvoltate, a profesionalizării romancierului, precum și structura noastră lirică de povestitori, modelată de o veche tradiție folclorică, au instaurat un anume scepticism destul de rezistent în privința posibilităților de înflorire a romanului românesc. Dar nu această atitudine va avea, în cele din urmă, sorți de izbîndă.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd pe plan european bătălia era definitiv cîștigată de romanul realist, reprezentat acum alături de Balzac, Dickens, Thackeray, de Flaubert, Zola, Maupassant, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, pledoaria pentru observația socială e continuată de scriitorii din cercul „Contemporanului", și în primul rînd de C. Mille, el însuși autorul unui roman merituos, *Dinu Millian*. Însușindu-și mai cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seamă teoriile lui Emile Zola, C. Mille apără cu pasiune principiile naturalismului (în bună parte realiste) contra clasicismului și romantismului. Ca Champfleury, care susținuse că „realismul năzuiește să devină expresia banalității cotidiene", și ca Zola, care cerea scriitorului „la peinture de qui est" și „le sens du réel", C. Mille vrea să legifereze observația socială și psihologică: „...literatura trebuie să fie credincioasă icoană a sentimentelor și năzuințelor, a viițiilor și obiceiurilor veacului în care se produce, oglindind în ea sau patimile omenești, concepțiunile veacului, sau reproducînd fidel trăsăturile generale ale societății în care autorul pune subiectul său" [5].

Deși C. Mille absolutiza principiul observației, ignorînd rolul invenției, al fanteziei creatoare și minimalizînd în felul acesta literatura fantastică de tip romantic, opinia sa era în spiritul romanului modern (în sensul secolului al XIX-lea), care avea să se ivească la noi în aceeași epocă prin Slavici și Duiliu Zamfirescu. Mai semnificativă și mai importantă pentru valoarea ei mereu actuală ni se pare teoria lui C. Mille despre personajul romanului, văzut în complexitatea lui caracterologică și opus cu fermitate schemelor clasice și romantice: „...eroul meu, după concepțiunea mea literară, va trebui să fie și vil, și măreț, și sceptic, și entuziast, întocmai cum este omul cu înălțările și căderile sale. Nu voi face dintr-însul un om eminamente bun sau rău, dar un om care are și una și alta; nu voi face dar nici un erou perfect antipatic, nici unul perfect simpatic. Va reieși din toate acestea un tip? Nu. Omul meu neavînd nimic extraordinar, va ieși din el numai un *om*, cu trăsăturile șterse și inegale ale omului de toate zilele, cu patimile și sentimentele sale" [6].

Un alt merit al lui C. Mille este de a fi dat în cronicile sale din ziarul „Lupta" o primă sinteză asupra romanului românesc alcătuită cu un admirabil discernămînt critic. El respinge formula declamatorie și sentimentală a lui Bolintineanu și Grandea ca să aprecieze darul de observație al lui N. Filimon din *Ciocoii vechi și noi* și al lui N. Xenopol din *Brazi și putregai*, acesta din urmă părîndu-i-se „singurul *roman* adevărat, în sensul modern al cuvîntului" [7]. Prin frecventele sale referiri la romanele *La Terre*, *L'Assomoir* și la teoriile lui Zola, C. Mille rămîne cel mai autentic reprezentant teoretic al naturalismului în literatura noastră din secolul al XIX-lea. Formulările lui sînt exprese și concludente: „Romanul modern de astăzi îmbrățișînd sfera întreagă a vieții omenești se apropie mai mult de știința psihologică și sociologică" [8].

Susținător al romanului ca specie dominantă a literaturii moderne a fost și C. Dobrogeanu-Gherea, admirator al marilor realiști europeni, din opera cărora propune cît mai multe traduceri. Spre deosebire de C. Mille, parcă prea fidel ideilor pe care le comunicau manifestele literare ale lui E. Zola, criticul „Contemporanului" se arată mai circumspect și mai rezervat față de exagerările naturaliste în descrierea aspectelor scabroase și față de metoda fotografică de care abuzau romancierii „experimentali". Hrănit cu lecturi copioase din Balzac, Stendhal, frații Goncourt, Daudet, Maupas-

[5] Const. Mille, *Săptămîna literară*, XV, Pro domo mea, în „Lupta", 1887, nr. 250, 11–12 mai, p. 2–3.
[6] Idem, *ibid.*
[7] Const. Mille, *Brazi și putregai de N. D. Xenopol*, în „Lupta", 1888, nr. 321, 10–11 august, p. 2–3.
[8] Idem, *Săptămîna literară*, XXXVII, nr. 434, 30 decembrie, p. 1–2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sant, Zola, Dickens, George Eliot, Thackeray, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, pătruns de ideile determinismului și scientismului, ca și C. Mille, și avînd o viziune materialistă asupra contemporaneității sociale și literare pe care o analizase în atîtea din articolele sale, Gherea considera în 1896 cu îndreptățire că „romanul bate la ușa literaturii române", dar în același timp cu prea mare severitate (ignorînd *Ciocoii vechi și noi*, *Viața la țară* și *Mara*) că „pentru roman n-avem un singur model valabil în literatura noastră trecută" [9].

Romanul naturalist, apărat cu atîta fervoare de C. Mille și, în genere, de scriitorii formați în cercul „Contemporanului", este respins de „Junimea", unde se cultivă un realism clasic, ce se revendica de la modele anterioare secolului al XIX-lea și numai în anumite cazuri de la romancierii englezi și ruși. Pornind de la ideea eternului uman, care s-ar păstra nealterat în clasele de jos, în sufletul nemodificat de civilizație și convenții, Titu Maiorescu elaborează o teorie a romanului popular, a cărei importanță stă fără îndoială în faptul că atrage atenția asupra „vieții specific naționale" și a omului din popor ca erou de roman : „Dar ceea ce voim să zicem este că, precum tragedia prin chiar natura ei a fost silită să-și ia mai ales regii și eroii drept persoane principale, tot așa romanul este și va fi din ce în ce mai mult silit să-și caute elementul său propriu în tipurile mărginite ale unei anume clase sociale dintr-un anume popor, de regulă ale claselor de jos. Căci mai ales tipul poporan este nemeșteșugit și se impune cu realitatea unui product al naturii primitive. Figurile romantice din societatea înaltă sînt întrucîtva rezultate ale convențiunii ; simțirile lor sînt în mare parte meșteșugite prin *modă* și trecătoare ca și moda. Conflictele de salon ale domnilor și doamnelor lui Octav Feuillet vor fi tot așa de sarbede și fără interes peste o sută de ani precum sînt astăzi Pamela și Clarisa lui Richardson de acum o sută de ani, pe cînd Sancho-Pansa și Vicarul de Wakefield trăiesc din viața veșnică.

Însăși firea omenirii și nu moda convențională este obiectul artei novelistice ; de aceea tipul poporan este materialul ei, și nu figura din salon" [10].

Teoria lui Maiorescu, valoroasă prin accentuarea ideii de etern-uman și prin indicarea unei zone tematice atît de însemnate ca viața claselor populare, se dovedește însă limitativă, întrucît, așa cum s-a observat, raza de cuprindere a romanului e cu mult mai largă, și aceeași teorie ni se pare într-un fel eronată, mai întîi pentru că criticul absolutizează pasivitatea eroului de roman față de acela al tragediei, și apoi pentru că trage un semn de egalitate prea tranșant între „figurile de salon", deopotrivă demne de atenția romancierului, după părerea noastră, și eroii artificiali din cărțile într-adevăr efemere ale lui Octav Feuillet.

Mai tîrziu, în corespondența cu Duiliu Zamfirescu, opiniile criticului se vor clarifica. El va aprecia romanele diplomatului de la Roma și va fi de acord cu el că „scopul scriitorului este de a-ți da iluzia intensivă despre realitatea vieții", dar se va declara categoric împotriva naturalismului

[9] C. Dobrogeanu-Gherea, *D. Panu asupra criticei și literaturii*, în *Studii critice*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1956.

[10] Titu Maiorescu, *Literatura română și străinătatea*, 1882, în *Critice*, vol. III, ed. Minerva, 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sceptic și pesimist, preferîndu-l pe duiosul Dickens și în genere romanele cu hapy-end : „Sunt și eu cu desăvîrșire de părerea d-tale contra lui Flaubert — Zola. Nu au inima *caldă*. Cetesc, recitesc acum pe Dickens. Iată un scriitor cald... Ce măiestrie în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos ! Ce rază de soare peste toate scrierile ! Pe cînd Flaubert — Zola — Maupassant scriu sub cerul cenușiu al scepticilor blazați, și scrierile lor îți devin apăsătoare ca a treia săptămînă de ploaie" [11].

Titu Maiorescu rămîne la o concepție clasică asupra artei, pledînd pentru un realism foarte stilizat și chiar idealizat, care în fața unor cuvinte vulgare rostite în chip firesc de Tănase Scatiu protestează nemulțumit : „realism brutal", „c'est du réalism dégoûtant". Criticul care-și făcuse educația estetică în Germania, țară unde se cultiva cu deosebire romanul pedagogic de tip englez, nu receptase nici pe marii francezi, nici pe marii ruși.

Distincția dintre roman și genul dramatic o face și M. Eminescu într-una din cronicile sale teatrale, semnalînd trăsăturile specifice dominante ale celor două genuri : desfășurarea acțiunii obiective în roman, dezvoltarea caracterului oarecum predestinat în dramă : „Teoreticește s-ar putea statornici antiteza între roman și dramă astfel : romanul e gen de scriere povestitor, el zugrăvește ceea ce se-ntîmplă, eroii lui sufer fără de vină lovirile unei sorți, adesea străine de caracterul lor. În opul dramatic nu există întîmplare. Drama arată ce se *lucrează* de cutare ori cutare caracter conform predispoziției sale naturale. De aceea, el implică în sine *vina tragică*" [12]. Atunci cînd e să scrie însuși un roman, părerea lui Eminescu despre acest gen e părerea unui poet care-și impune, cum e și firesc, subiectivitatea : „[Romanul] e metafora vieții — spune în primele rînduri din *Geniul pustiu*. — Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile, care n-a avut pretențiunea de a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul".

Opinii accidentale despre roman aruncă și I. Slavici într-o scrisoare către I. Negruzzi [13], părînd să teoretizeze, ca unul ce avea cultură germană, *Bildungsromanul*, romanul de formație : „În roman însă șirul acțiunilor nu este determinat. Este o istorisire, care poate începe cu nașterea și sfîrși cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman : ca el să arate desfășurarea caracterului, să ne spună nu numai cum sunt, ci totodată și cum, în urma căror înrîuriri, au ajuns caracterele a fi precum sunt. Această desfășurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească, ce el a format".

Cu titlu de amuzament, îl putem cita și pe Caragiale, care în parodia *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Încercare critică"*, ironiza nu numai stilul grandilocvent al criticii scientiste, dar deopotrivă scientismul, constatînd în subtext absența unor capodopere ale genului în literatura română : „Romanul ? Dar romanul e viața, nu a unui individ, ci a unei societăți întregi, cu tot cortegiul ei de necazuri,

---

[11] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Casa Școalelor, p. 363.

[12] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 350.

[13] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 241.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de porniri, de devotamente, de meschinării, de dragoste, ură, răutate, bunătate, invidie, admirație, de josnic, de sublim, de brutal, de eteric, de egoist, de altruist, în fine, toate variațiile de care sufletul omului, în virtuozitatea lui cunoscută, este capabil.

Il avem romanul, și îl avem cu succes, ne putem mîndri că posedăm astăzi în limba noastră această epopee modernă oglinda fidelă a societății" [14].

Realismul clasic acreditat de Titu Maiorescu găsește partizani în A. D. Xenopol [15], care detestă naturalismul pentru că „lovește bunul-gust și sparie rușinea", în Al. Gr. Suțu [16], care pledează pentru idealizare și frumosul absolut și chiar într-un adversar al „Junimii", Anghel Demetriescu [17], care subapreciază principial speciile genului epic față de ale genului liric, fiind de-a dreptul opac la descoperirile artei romanești. Contribuțiile junimiștilor conțin și idei judicioase, ca, de pildă, în legătură cu analiza psihologică (Al. Gr. Suțu), dar ei păcătuiesc prin exclusivism și printr-o rea și unilaterală înțelegere a naturalismului.

Cele mai semnificative opinii despre roman le-a exprimat în cercul „Convorbirilor literare", la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Duiliu Zamfirescu, de numele căruia se leagă un moment de seamă din dezvoltarea genului în literatura noastră. Încă din tinerețe este și el un antinaturalist convins, contra „veterinarilor-psihologi ca Zola", dar nu se cantonează într-o epocă anacronică, precum însuși Titu Maiorescu. Autorul *Vieții la țară* cunoaște bine romanul european modern și e un mare admirator al romanului rusesc, respectiv al lui Tolstoi, căruia îi și consacră un studiu [18], din păcate, neterminat. Acolo încearcă Duiliu Zamfirescu să schițeze o teorie a frumosului pe baza a trei elemente constitutive: „1) natura și imitațiunea ei în tot ce are armonic 2) personalitatea artistului 3) ridicarea fanteziei la potența idealurilor". După cum se vede, eclectică, teoria accentuează asupra unor factori esențiali în procesul de creație al romanului, precum observarea naturii și temperamentul artistic. În același timp însă, autorul se pronunță contra condiționării sociale a scriitorului, afirmînd în mod eronat că societatea ar înăbuși personalitatea creatoare și pledează în schimb pentru o clasicitate cam vetustă și artificială.

Într-un alt articol despre Tolstoi, Duiliu Zamfirescu va pune accentul pe adîncimea realismului tolstoian, pe vastitatea compoziției, rămînînd mereu extaziat în fața celui mai mare maestru pe care și l-a recunoscut: „Fiecare om are un temperament, și deci, prin firea lucrurilor, fiecare om e legat de lume și reacționează numai pe latura temperamentului său. Tolstoi pare a avea toate temperamentele, pe cele puternice, coleric și melancolic, cari duc la pesimism, și pe cele slabe, sanguin și flegmatic, care sunt optimiste. Gama întreagă a sentimentelor intelectuale stă la îndemîna sa, logice, etice și religioase, și printr-însele se ridică pînă la

---

[14] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin.

[15] A. D. Xenopol, *Idealism și realism*, în „Convorbiri literare", 1883, p. 75.

[16] Al. Gr. Suțu, *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre*, ibid., 1884, p. 231.

[17] Anghel Demetriescu, *Poezia și proza, raporturile dintre ele*, în *Opere*, ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, Ed. Fundațiilor 1937.

[18] Duiliu Zamfirescu, *Leon Tolstoi*, în „Convorbiri literare", 1892, p. 273.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sentimentele estetice cele mai superioare. « Război și pace » este cea mai întinsă icoană a omenirii, palpitînd de viață, și totodată cea mai perfectă operă de artă. Dar, alături de această lucrare capitală, « Anna Karenina », « Moartea lui Ivan Ilici » și toate celelalte romane și nuvele alcătuiesc cea mai minunată oglindă a lumii, în care femei ca mama autorului, prințesa Volkonski, sau ca Natașa, sau ca biata Katia, bărbați de pe toate treptele sociale, de la împărat pînă la proletar, sînt aduși în perspectiva iluzionară a tabloului și prezentați nouă ca ființe vii și adevărate" [19].

Lectura asiduă și studiul atent al romanelor lui Tolstoi l-au ajutat pe Duiliu Zamfirescu să renunțe la multe prejudecăți, uneori fără să știe și fără să vrea ; i-a revelat ce înseamnă marele roman realist, stimulîndu-i astfel cugetarea estetică deosebit de interesantă în corespondența cu Titu Maiorescu.

Pentru autorul *Vieții la țară*, romanul este „arta de a ști să spui lucruri posibile" [20], căci „peste tot unde e viață, unde sunt mișcări sufletești, romanul e gata " [21]. Ca și Maiorescu, care afirmase că „subiectul romanului este viața specific națională", Duiliu Zamfirescu demonstrează specificul societății și psihologiei românești, determinate de o evoluție istorică particulară, demnă întru totul de atenția romancierului modern. Dar spre deosebire de criticul „Convorbirilor literare", care indica drept sursă principală de inspirație, dacă nu exclusivă, a romanului, clasele de jos, scriitorul de la Roma își manifestă interesul pentru societate în întregul ei și cu precădere pentru urban — direcție în care anticipează teoriile lui E. Lovinescu : „Cîte drame, cîte nevoi, cîte lacrămi, cîtă ironie nu se ascunde în lumea noastră bucureșteană cu limba ei pestriță — îi scria lui T. Maiorescu —. Nu numai că se cuvine, dar *trebuie* să ne interesăm de ea" [22]. Deși era antinaturalist și nu-l gusta pe Flaubert, Duiliu Zamfirescu intuiește obiectivarea ca lege a epicii moderne : „Dar eu foarte adesea mă păzesc de natura mea în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decît numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar să *nu par* nimic" [23]. În aceeași ordine de idei, el condamna comentariul inutil, psihologismul fastidios din romanele lui Bourget, fiind pentru autenticitatea psihologică, pentru un raport firesc și echilibrat între „creație" și „analiză", ar fi zis Ibrăileanu. Duiliu Zamfirescu este, poate, primul scriitor român care descoperă semnificația documentului autentic (el, clasicul armonic și neînțelegătorul cititor al lui Stendhal și Flaubert pe care-i minimaliza !) : „Ordinul de zi dat de generalul Cernat în preziua lui 30 august — îi explica lui Titu Maiorescu, anticipînd una din principalele direcții ale romanului românesc interbelic — nu e pus de mine ca detaliu ostășesc, ci ca documentul cel mai sugestiv, artistic-sugestiv din toată campania. El e scris prost, redactat în pripă ; dar proza lui copilărească dă detaliile cele mai emoționante ale organizării atacului" [24]. Cu toată neîncrederea uneori șocantă în sufletul rural „lipsit de complicații", nu mai puțin im-

[19] Duiliu Zamfirescu, *Leon Tolstoi*, în „Convorbiri literare", 1908, p. 113–115.
[20] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cit., p. 85.
[21] Scrisoare către I. C. Negruzzi, 10 februarie 1890, în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. I, p. 85.
[22] V. volumul nostru *Pagini de istorie literară*, București, E.P.L., 1966, p. 85.
[23] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cit., p. 147.
[24] *Ibidem*, p. 222.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

portante sînt ideile autorului *Vieții la țară* despre psihologia țăranului de atunci, concentrată pe două coordonate : iubirea și dragostea de pămînt, și despre colectivitate, idei ce vor fi traduse parțial în *Tănase Scatiu*, dar care vor rodi pe deplin mai tîrziu în *Ion* și *Răscoala* lui Liviu Rebreanu.

Duiliu Zamfirescu a vorbit la noi stăruitor despre romanul realist, obiectiv, „de creație", înaintea lui G. Ibrăileanu, și despre romanul urban, înaintea lui E. Lovinescu ; a vorbit despre mișcarea maselor în roman, prevestindu-l pe Rebreanu, și despre documentul autentic, anunțîndu-l pe Camil Petrescu. De aceea, el rămîne poate cel mai de seamă reprezentant al teoriei romanului românesc din secolul al XIX-lea.

Între pozițiile extremiste ale lui C. Mille, prea credincioase naturalismului zolist, și ale unor junimiști care împingeau realismul clasic în idilism se situează foarte tînărul pe atunci N. Iorga, iar mai tîrziu Iuliu Dragomirescu într-un foarte serios studiu despre *Romanul românesc* [25]. În foiletoanele din ziarul „Lupta" (1890), N. Iorga reia observația devenită tradițională a supremației și marii comprehensiuni a romanului în literatura modernă, repetînd, bineînțeles, întrebarea : „De ce nu avem roman ?" Explicația tînărului cărturar indică, sub influența criticii socialiste, condițiile materiale precare ale artistului, care n-au făcut posibilă *profesia* de romancier.

Deși gustă aproape toate formele romanești contemporane, N. Iorga se pronunță împotriva pretenției de oglindire *totală* și a impasibilității, a obiectivării absolute teoretizate de Flaubert. Propozițiile lui N. Iorga ni se par convingătoare în măsura în care arta nu poate concura cu natura și în care scriitorul nu e un simplu receptacol pasiv de senzații și un seismograf mecanic : „Impersonalitatea absolută e imposibil de atins, ca și reproducerea adecvată a naturii. Artistul nu se poate izola de operă, el este sîngele ei viu, și arta fără dînsul nu mai e artă, ci o fotografie literară, un cadavru" [26]. Combătînd procedeele fotografice, N. Iorga definește tehnica romanului prin alegere, simplificare, reducere la esențial, în spiritul marelui realism, despre care vorbise și Engels : „Și cînd e vorba de *alegere*, cînd alegerea aceasta se impune, nu e mai logic să alegi acele împrejurări care luminează mai mult o personalitate, care o dau mai întreagă, care *conțin mai multă psihologie în ele?* Acela este mai artist care alege *mai caracteristic*, care subînțelege mai mult, care ascunde mai multă viață în dosul unei fraze, care condensează mai mult într-însa" [27]. Pe aceleași principii este formulată logica interioară a caracterului : „O figură trebuie să fie *logică cu sine*, altfel figura aceea, acel tip literar, fiind neconsecvent, n-are viață, n-are realitate. În artă, logica față cu sine a tipurilor înlocuiește logica față cu natura, perfecția reproducerii. Tipul să fie o dezvoltare, o armonie, fiecare cuvînt pe care-l vei pune să fie în tonul său, să derive numaidecît din tipul, precum l-ai fixat la început — iată ceea ce trebuie să faci tu artist în operă", iar „discordanța tipului cu sine e cea mai mare crimă de lesliteratură posibilă" [28].

---

[25] Cf. *Literatură și artă română*, 1902, p. 432, 650.

[26] N. Iorga, *Impersonalii*, în „Lupta", 1890, nr. 1 157, 1 162, 1 168.

[27] Idem, *Tehnica de roman*, în „Lupta", nr. 1 268.

[28] Idem, *Realul în artă*, în „Lupta", nr. 1 262.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Circumspect față de pozițiile exagerate, respingînd parțial naturalismul pentru caracterul „decadent", asupra căruia se știe cîtă monedă va bate criticul toată viața, dar promovînd romanul de observație, ca *Brazi și putregai* de N. Xenopol și ca *Mara* de I. Slavici (este primul care afirmă valoarea acestuia), N. Iorga se înscrie ca un remarcabil teoretician al romanului realist în buna lui tradiție balzaciană.

La începutul secolului al XX-lea căutările par și mai febrile, criticii manifestîndu-și tot mai insistent nemulțumirea față de absența romanului social obiectiv. O astfel de atitudine de o nedezmințită consecvență îl caracterizează pe E. Lovinescu, care va pleda contra lirismului și subiectivismului semănătorist, pentru o literatură obiectivă și pentru romanul urban. Fraza care încheie articolul *Cinquantenarul romanului românesc* a avut parcă rezonanțe profetice : „Viitorul romanului nostru social nu va putea ieși decît din brazda *Ciocoilor* lui N. Filimon".

Opinii cu totul inedite exprimă Ovid Densusianu în 1910, cînd, analizînd *La porte étroite* de André Gide, constată primele semne de transformare ale romanului francez. Criticul „Vieții noi" sesizează caracterul insolit a ceea ce se va numi romanul heterodox, deocamdată în embrion, abandonarea convenției anecdotice, înlocuirea descrierilor aglomerate cu linia sobră și sugestia, ca rezultat al influenței simboliste. E consemnată însăși pulsația sufletului modern : „Ceva din fiecare din noi trăiește în personajele lui André Gide, complexitatea sufletească de azi, acel tumult de simțiri, de pasiuni care te fac să șovăiești ori să te avînți spre hotărîri îndrăznețe și care îți dau impresiunea că trăiești o viață de nenumărați *alter ego*" [29].

Părerea lui Ovid Densusianu aparține însă unui teoretician al poeziei, nu al romanului. Mai tîrziu, în 1921, el își va declara scepticismul, neîncrederea în viitorul genului în literatura română. Făcînd abstracție nu numai de Filimon, Duiliu Zamfirescu, Slavici, Agîrbiceanu, dar de prima noastră capodoperă romanescă, *Ion* al lui Rebreanu, care tocmai apăruse, Ov. Densusianu își lua rolul de proroc, ale cărui prevestiri, din fericire, nu s-au adeverit :

„Și pentru literatura noastră urmarea va fi că, dacă nu s-au scris pînă acum romane care *să rămîie*, ne putem oare aștepta ca ele să vie de acum înainte, măcar cu o cît de puțin apropiată bogăție de ceea ce au dat scriitorii francezi, englezi ori italieni ? Ni se pare că aici literatura română va rămînea cu un mare gol" [30].

Mult mai în spiritul evoluției noastre literare s-au dovedit intuițiile lui Lovinescu și Ibrăileanu. Imediat după război, explicînd și el „de ce n-am avut roman *de longue haleine*, criticul „Vieții românești" prevedea înflorirea în noile condiții istorice a „romanului social *touffu*, plin de probleme și documente omenești". El nădăjduia convins în „apariția unui Balzac, care probabil va apărea dacă va fi cerut" [31]. Dezvoltarea romanului dintre cele două războaie a confirmat pe deplin ipotezele celor doi critici : Ibrăileanu și Lovinescu.

---

[29] Ovid Densusianu, *Semne de transformare a romanului*, în „Viața nouă", 1910—1911, p. 211.

[30] Ovid Densusianu, *Viitorul romanului*, în „Viața nouă", 1921, nr. 6—7, p. 125.

[31] G. Ibrăileanu, *Înainte și după război*, în volumul *Cultură și literatură*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ajunşi la capătul acestui excurs istoric, în care am încercat să desenăm o hartă a ideilor cît de cît interesante ce s-au exprimat la noi despre roman, de-a lungul a trei sferturi de secol, se impun acum cîteva sublinieri. Ţinînd seama de relativa diversitate a opiniilor, putem conchide că aproape toate eforturile teoretice au condus la fundamentarea romanului nostru de observaţie socială, a romanului balzacian, pe care-l va realiza după război un Liviu Rebreanu şi un G. Călinescu. Cel puţin sub formă de enunţ, au fost puse problemele esenţiale de la specificul genului în epoca modernă la zonele lui de investigaţie, de la personaj la compoziţie, de la tipologie la stil, de la obiectivitate la totalitate. Sincronismul nostru cu romanul european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost mai ales de natură teoretică, şi momentul de cînd ne găsim la curent cu discuţiile este aproximativ acela al naturalismului. Pe tărîmul creaţiei propriu-zise, decalajul se va menţine încă vreo cîteva decenii.

Punctele de vedere româneşti sînt adesea reflexul unor idei cunoscute, mai ales în critica franceză, însă originalitatea lor vine din aplicare, din aprecierea raportului dintre influenţă şi condiţiile istorice locale, dintre tradiţie şi inovaţie. Cu o literatură ce s-a dezvoltat mai tîrziu, din motivele ştiute, noi a trebuit să avem spirit de selecţie, să nu rămînem anchilozaţi în formule depăşite, dar nici să mimăm automat ultimul strigăt. Teoretic vorbind, noi am păstrat în genere acest echilibru, descoperind valorile autentice ale veacului şi asimilîndu-ne creator experienţa. E adevărat că fazele noastre de evoluţie au fost mult mai rapide (ca şi în alte domenii), însă ele n-au ignorat stadiul de creştere al literaturii şi nici realităţile istorice. Aşa se face că în pragul secolului al XX-lea, cînd în Occident romanul realist părea să-şi fi epuizat resursele, intrînd, cum observă Albérès într-o fază de alexandrinism şi convenţionalism sufocant, în literatura română genul se pregătea pentru marile lui înfloriri. Dacă discuţiile din perioada interbelică vor fi mai numeroase şi mai diverse, mai profunde şi mai specializate, revelînd secretele analizei psihologice şi ale romanului heterodox, cele dinainte de război aparţin unei epoci eroice de pionierat, de pasiune deseori diletantică, stînd într-o anumită măsură sub semnul accidentalului. Ele au însă meritul deosebit de a fi cultivat un ferment creator, de a fi instaurat o tradiţie şi de a fi deschis din ce în ce mai larg un drum la capătul căruia literatura română a cucerit romanul de observaţie socială, obiectiv, pentru care mai toţi preopinenţii au militat cu o admirabilă fervoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SWIFT ŞI ISTORIA RIMEI ENGLEZE

VIRGIL NEMOIANU

Tricentenarul naşterii lui Jonathan Swift va fi marcat, desigur, de noi progrese în cunoaşterea celui care prin personalitatea sa combativă şi intransigentă, prin spiritul său mordace şi pătrunzător, prin stilul său limpede şi nuanţat, prin idealurile sale de o nobilă raţionalitate, a fost figura centrală a epocii „augustane", a „epocii reginei Anne". Alături de prietenul său Alexander Pope, alături de oponentul său politic Joseph Addison, Swift este cel care dă profil unei epoci de mare expansiune şi chiar prosperitate, unei epoci de efervescenţă culturală şi de frămîntare politică, în care compromisul social de la 1688, precar încă, îşi caută formulele de etică şi religie, de ideologie şi moravuri, care să-l stabilizeze definitiv. Această stabilizare, care va fi izbutită, va coincide în linii mari cu lunga guvernare „liberală" a lui Robert Walpole şi va determina vreme de 2 secole cursul istoriei Angliei. Atunci cînd Swift se ridică împotriva implicaţiilor unui compromis crucial, el aruncă anatema asupra întregii istorii ulterioare a Angliei. Istoria Angliei aruncă anatema asupra sa: vreme de două secole decanul catedralei dublineze St. Patrick este mizantropul dement, fiara periculoasă care trebuie ţinută în cuşcă spre divertismentul copiilor şi oroarea adulţilor. Nu întîmplător studiile swiftiene anterioare secolului al XX-lea sînt aproape cu desăvîrşire neglijabile.

Două sînt teoriile care au reuşit să restructureze decisiv domeniul swiftologiei. Cea dintîi este teoria măştilor [1] care transformă satira lui Swift într-o satiră „situaţională". Conform acestei teorii, Swift, care şi-a publicat aproape toate scrierile anonim sau sub pseudonim, inventează aproape totdeauna o mască, o „per-sona", şi îi atribuie acesteia un anumit stil, un anumit sistem de gîndire, anumite idei. Satira poate

[1] R. Quintana, *The Mind and Art of Jonathan Swift*, New York, 1936; idem, *Swift: An Introduction*, London, 1955. Aceste două lucrări sînt fundamentale. În acelaşi sens, cf. (apud *Swift. A Collection of Critical Essays*, ed. by E. Tuveson, Englewood Cliffs, 1964), J. F. Ross, *The Final Comedy of Lemuel Gulliver* etc. Cf. şi W.B. Ewald, *The Masks of Swift*, Oxford, 1954, care nu ne-a fost accesibilă, sau articolul lui E. Stone în „Modern Language Quarterly", X, 1949, p. 367–376.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 441–448

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

funcţiona deci în direcţie dublă; ea are un obiect explicit, dar al doilea obiect poate fi prea bine subiectul vorbitor însuşi. Aşa în *A Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit*, unde ironia se îndreaptă aproape în egală măsură asupra doctrinelor spiritualiste ale entuziasmului, pasiunii, inspiraţiei cît şi asupra intelectualului „modern", „iluminat", mecanicist, care va reduce grotesc aceste procese la reacţii trupeşti dirijabile. Descifrarea poziţiei lui Swift devine incomparabil mai dificilă, incomparabil mai pasionantă, iar concepţia lui este sustrasă cu totul schemelor simplificatoare, devenind un monument de agerime şi ambiguitate.

Această teorie a dus la rezultate destul de spectaculoase, dintre care merită să amintim depistarea a nu mai puţin de şapte personaje — autori în *Tale of A Tub*, fiecare cu un contur distinct, şi mai ales noua interpretare (larg acceptată de critica modernă) a ultimei călătorii a lui Gulliver. Concluziile trase din vizita în ţara Houyhnhnmilor, cu mizantropia lor dezlănţuită, provin din optica deformată a căpitanului Lemuel Gulliver şi a patrupezilor săi magistri. O interpretare foarte strînsă şi minuţioasă a textului dă la iveală o mulţime de detalii care indică distanţarea între autor şi personajul care vorbeşte la persoana I — distanţare pe care de altfel nu o trecem cu vederea în nici un roman. Swift îşi ironizează personajul.

A doua teorie este cea care vede axa ideologiei swiftiene în opoziţia dialectică ordine-energie [2]. Swift ar fi, cu acea întorsătură tipică iluminismului englez, un devotat al armoniei raţionale, al logicei fireşti a lumii. Iluminismul englez este un neoclasicism: idealul său e horaţian, nemulţumirea sa juvenaliană. Acest iluminism izvorăşte din puternice rădăcini baroce; dacă în cultura europeană postmediteraniană clasicismul nu mai e posibil în forma sa pură, pericleiană sau virgiliană, putem vorbi în schimb de o sumă de clasicisme, aproape fiecare dintre marile epoci de cultură generîndu-şi un clasicism propriu, construit din disciplinarea zarvei energiei sale proprii prin modelele antice adoptate. Am avea un clasicism al evului mediu, unul al Renaşterii, unul al romantismului (Gœthe şi Schiller); am avea, deci, şi un clasicism al barocului. Există cercetări atente care au luminat dialectica baroc-clasic la Corneille şi la Racine [3]; concluziile la care s-a ajuns în aceste cazuri sînt în mare măsură valabile şi pentru Dryden, Pope, Swift. Haosul social şi spiritual moştenit din secolul al XVII-lea este condensat într-o coerenţă formală de rigoare absolută. Tot ce este fluctuant, flasc, luxuriant sau oratoric este strîns în cadre ordonate şi ferme. Dar această masă informă, în fermentaţie, pe care ei o cristalizează nu este chiar aşa de uşor de biruit şi de aici tensiunea şi polarităţile lăuntrice ale operei lor. Swift cel puţin se află într-un continuu război cu propriul său material; el suspectează pretutindeni anarhia: în intenţiile adversarilor săi politici Whig, în exploatarea iraţională a Irlandei de către englezi, în lipsa de gust şi escrocheria literaţilor şi publiciştilor, în pretenţiile lumii mondene, în afecţiunea femeilor pentru el.

---

[2] Martin Price, *To The Palace of Wisdom*, New York, 1964, p. 180—205.

[3] Cf. A. Rousset, A. Hatzfeld şi alţii-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Această a doua teorie este foarte uşor de aplicat la opera lui, mai ales la lucrări ca *Gulliver's Travels*, *Tale of A Tub*, pamfletele contra lui Partridge, *Directions to Servants* (anarhia însăşi). Am vrea să schiţăm pe scurt felul în care poezia (şi mai ales rimele lui Swift) se leagă de problematica centrală a operei sale.

Nu întreaga masă poetică care se atribuie lui Swift este poezie relevantă. Pe de o parte există mari diferenţe calitative între pamfletele sau epigramele ocazionale şi poemele mai elaborate. Există apoi sensibile deosebiri de gen de la odele formale ale începutului pînă la baladele de stradă scoase anonim pe foi volante la Dublin sau Londra. Ni se pare că actualele sisteme de clasificare nu sînt întru totul satisfăcătoare. Primul dintre ele este cel tematic, folosit de Sir Harold Williams [4]. El separă întîi grupuri de poezii legate de anumite teme: lupta pentru drepturile Irlandei, cele către Stella, apoi grupează majoritatea celorlalte sub titluri destul de vagi şi ambigue cum ar fi „Personale", „Diverse" etc., admiţînd cel mult două-trei mari diviziuni temporale. Mai acceptabilă ni se pare diviziunea propusă de R. Quintana [5] care e aproape strict cronologică — în şase etape, determinate biografic mai ales. Dată fiind organicitatea acestor etape ale vieţii şi operei în ansamblu, nu putem spune că ea ar fi nesatisfăcătoare. Totuşi, considerăm că masa de producţie poetică a lui Swift este suficient de largă pentru a putea recurge la o diviziune după criterii interioare. Am propune deci, ca o primă categorie *Odele* de tinereţe (cronologic delimitate de anul 1694). O a doua categorie ar fi poeziile de descriere realistă, gen amorsat de Swift în primul deceniu al secolului şi continuat cu intermitenţe pînă spre sfîrşitul vieţii. Cele mai reprezentative poezii de acest fel ar fi *A Description of the Morning* (1708), *A Description of A City Shower* (1712), *The Story of Baucis and Philemon* (1706) [6], *Description of An Irish Feast* (1720) şi altele. A treia categorie este cea a pamfletului politic versificat. Ea începe după 1710, o dată cu angajarea nemijlocită a lui Swift în guvernarea Bolingbroke-Harley, şi continuă practic tot restul vieţii, cunoscînd încă un punct culminant după 1720, o dată cu afacerea scrisorilor Drapier contra

---

[4] *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Sir Harold Williams, Oxford, 1937, 3 vol., reprezintă admirabila ediţie critică pe care mulţi o consideră definitivă. Citatele pe care le dăm se referă la această ediţie.

[5] *Op. cit.* Nu ne-a fost accesibil H. Johnson, *The Sin of Wit: Jonathan Swift as A Poet*, Syracuse, New York, 1950.

[6] Ne referim la versiunea manuscrisă originală, iar nu la cea publicată puţin mai tîrziu, cu revizuiri sugerate de clasicismul mai conformist al lui Addison. În genere, cea dintîi e considerată ca fiind artistic superioară; ceea ce ni se pare mult mai relevant este însă vina de vigoare realistă, de ancorare în concret, pe care comparaţia celor două versiuni o dezvăluie ca fiind proprie lui Swift. Cîteva exemple vor fi suficiente. *Came to a Village hard by Rixham/Ragged, and not a Groat Betwixt'em* (ms.), faţă de *Disguis'd in tattered habits went/To a small village down in Kent* (publ.): lexicul grosolan, grotesc, direct din prima e înlocuit cu o generalizare sugestivă şi elegantă, iar numele precis de localitate — cu provincia. Mai mult, tot acolo s-au eliminat 3 versuri descriind peregrinarea în ploaie a sfinţilor. Foarte frapant este că pentru v. 12 al versiunii publicate, care afirmă lapidar că eforturile de a obţine caritate au fost zadarnice, avem v. 16—46 ms., relatînd amplu căinările şi implorările sfinţilor deghizaţi, motivele de refuz fiind expuse în limbaj direct, brutal şi pitoresc, mergînd pînă la ameninţări, sudălmi şi injurături propriu-zise. Găzduirea (v. 26—32 publicate) este în v. 58—72 ms. procesul de preparare al cinei cu tăierea feliilor groase de slănină, recipientul în care sînt gătite şi servite, aspectul şi calitatea berii. Limbajul direct (v. 85—86 ms.) este redat în sobră parafrază indirectă (v. 38—42 publ.). Exemplele ar putea fi înmulţite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

introducerii monedei mărunte bătute de Wood. Am cita printre acestea *An Excellent New Song* (1715; împotriva lui Nottingham), *Fable of Midas* (1712; împotriva lui Marlborough), epistolele imitate după Horaţiu (1713), *An Excellent New Song on a Seditious Pamflet* (1720), *A serious Poem Upon William Wood* (1724), *Full and True Account of the Solemn Procession to the Gallows* (1724). Schimbările ce apar în interiorul acestei categorii cam după 1725 sînt profund semnificative.

Categoria cea mai importantă şi mai valoroasă o constituie grupul de poezii dedicate demascării falselor forme. Printre cele mai tipice să enumerăm *Phillis, or. the Progress of Love* (1719/20), *The Progress of Beauty* (1719/20), *The Progress of Poetry* (1719/20), *The Progress of Marriage* (1722), *The Furniture of A Woman's Mind* (1727), *The Journal of A Modern Lady* (1729), *The Grand Question Debated* (1729), *The Lady's Dressing Room* (1730), *A Beautiful Young Nymph* (1731), *Strephon and Chloe* (1731), *Cassinus and Peter* (1731), *Verses on the Death of Dr. Swift* (1731), *Day of Judgment* (1731) şi poate alte cîteva. Cu toate că prima poezie de acest tip *Verses wrote in a Lady's Ivory Table-Book* pare să fi fost scrisă încă înainte de 1700, este evident că poezia de acest fel e legată de deceniul al treilea.

În masa de poezii ocazionale care alcătuiesc ultima categorie am menţiona ca un tip aparte poeziile de blîndă ironie rococo adresate la aniversări lui Hester Johnson sau admirabilul poem *Cadenus and Vanessa*. Desigur, cele mai multe dintre ele au minimă semnificaţie artistică.

Clasificarea de faţă are, pe lîngă laturile tematică şi cronologică, un pronunţat aspect formal — poeziile din fiecare categorie fiind destul de net caracterizate prin anumite trăsături specifice.

Astfel odele din prima categorie poartă puternica influenţă a stilului pseudo-pindaric al lui Abraham Cowley. Strofele sînt destul de neregulate şi aşezarea rimelor nu are un caracter sistematic. Prima strofă din *Ode to Sir William Temple* (1692) prezintă următoarea schemă a rimelor : *abcdaeefffghigjj*, iar prima strofă din *Ode to Sir William Sancroft* (1692) — *ababcddecffgghh*. Este drept că ele tind treptat spre „cupletul eroic" — decasilabul iambic rimat; principala verigă o constituie *Ode to King William on His Success in Ireland* (1691?), în care avem 12 tetrastihuri alcătuite din decasilabi iambici rimaţi *abab* oxitonici. Cupletul eroic apare în ultimele două ode, cele din 1693, *To Mr. Congreve* şi *Occasioned by Sir William Temple's Late Illeness and Recouvery*. Rimele sînt de tipul celor pe care le-am numit „secundare" [7]. Varietatea e foarte mică, rimele sînt banale şi bine cunoscute : *age-stage, mind-mankind, right-light, tower-power*, aceeaşi rimă se repetă de mai multe ori în interiorul aceluiaşi poem : *schools-rules, grace-face, down-town* [8].

Poeziile din a doua categorie păstrează, desigur, cuceririle formale ale lui Swift din prima perioadă, modificările principale ţinînd de conţinut, dar şi de varietatea şi energia ritmului. Rimele sînt destul de irelevante, fie secundare, fie strict sonore. În schimb, în jurul lui 1700 se constituie definitiv vehiculul specific poeziei lui Swift : distihul octosilabic iambic oxitonic sau, rareori, paroxitonic) cu rimă extrem de preg-

[7] Cf. V. Nemoianu, *Funcţia semantică a rimei. Niveluri de abordare*, în *Anale* (sub tipar).
[8] Toate aceste exemple numai din *To Mr. Congreve*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nantă şi de o mare încărcătură semantică, formă preluată de la Samuel Butler şi folosită de acesta în *Hudibras*. Acest complex de trăsături apare consecvent mai ales în a patra categorie de poezie, a „demascării formelor"; dinspre această categorie ea se extinde spre toate celelalte (mai ales spre a treia, a pamfletelor politice versificate, care nu are un profil formal unitar) şi le influenţează determinîndu-le structura. Această influenţă pornind dinspre vehiculul folosit, dinspre „recipientul poetic" (ca să numim astfel pe scurt un ansamblu de trăsături formale stabile articulate între ele), se transmite şi asupra conţinutului. Astfel, în momentul în care Swift, aproximativ după 1724, începe să recurgă consecvent la acest nou „recipient" în poezia de pamflet politic, caracterul acesteia se schimbă; aproape toate poeziile importante de acest fel, după data amintită, şi anume *His Grace's Answer to Jonathan* (1724), *Mad Mullinix and Timothy* (1728), *Tim and the Fables* (1728), *Dick's Variety* (1728), *Traulus* (1730), *Epistole to A Lady* (1733), *On Poetry: A Rhapsody* (1733), *The Yahoo's Overthrow* (1734), *The Legion Club* (1736) şi altele, devin din pamflete concrete — atacuri împotriva unor persoane investite cu atribute de largă generalitate, ajunse aproape simboluri.

Trăsăturile recipientului poetic tipic swiftian apar net încă din prima poezie din această categorie, *Verses Wrote in a Lady's Ivory Table*. Găsim în ea nu mai puţin de 5 rime ironice dintr-un total de 15 (*Saint-Paint*-vv 7/8; *doom-perfume*. v. 11/12; *Billet Doux- Shoes*- v. 13/14; *Grace- Lace*- v. 15/16; *Fool- Tool*- v. 27/28). Aceasta înseamnă un procent de 33%, extrem de ridicat, dacă ţinem seama că în *Hudibras*, cea mai însemnată lucrare prebyroniană bazată pe rimă ironică, acest procent este de sub 10% şi chiar dacă adăugăm rimele gramaticale şi cele erudite cu implicaţii ironice tot nu obţinem mai mult de circa 20%[9]. Aceeaşi poezie este cea care lansează clar tema centrală a acestei categorii de poezii, şi anume opoziţia între aparenţă (formă exterioară) şi realitate interioară. Deocamdată, ce-i drept, tensiunea nu are încă drept rezultat dezgustul, scîrba. Juxtapunerea obiectelor stîrneşte zîmbetul, nu mînia.

Dar, în ceea ce am vrea să numim corpul central al poeziei lui Swift unitatea dintre diversele elemente ale recipientului poetic şi temă este aproape perfectă, rima ironică antitetică fiind foarte frecventă şi jucînd un rol foarte important de contact între stratul semantic şi cel formal al poemelor. Astfel, în *Journal of A Modern Lady* se reia motivul din poezia discutată mai sus, acela al opoziţiei dintre adevăr şi aparenţă, între frivolitate, nimicnicie, neant şi faţadă organizată ceremonios a unui ritm social tradiţional. Se dezvăluie mecanismul meschin al unor adevăruri ferme. Aşa ar fi: v. 65/66 *pistoles-coals* (banul şi sursa sa brută, prăfuită); v. 69/70 *tea and cream-theme* (concretul de salon opus abstracţiei); v. 88/89 *Truth in Man — So cheap a Fan* (adevărul înalt şi nobil confruntat cu simbolul frivolităţii); v. 112/113 *trite-polite* (realitatea şi impresia doamnei), la care s-ar putea adăuga cel puţin încă următoarele: v. 156/157 *Death-Breath*; v. 158/159 *presumes-perfumes*; v. 172/173

[9] Într-o mostră de circa 900 versuri (din S. Butler, *Hudibras*, London, Routledge and Sons, ed. H. Morley, 1885) am găsit 37 de rime indiscutabil ironice şi încă vreo 50—60 discutabile (din categoriile amintite). Dar, evident, cu cît mostra e mai mare, cu atît frecvenţa descreşte, lucru ce se vede uşor şi prin comparaţie cu poeziile mai lungi ale lui Swift.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

guilt-gilt; v. 176/177 *dispute-mute*; v. 184/185 *Particles of Matter-such a clatter*; v. 194/195 din nou *Fan-Man*; v. 210/211 *Nap-Rap*; v. 247/248 *Codill-play so ill*; v. 274/275 *game-shame.*

Cifric, rezultatul nu e prea impresionant fiind puţin sub 9%. În realitate lucrurile nu stau chiar aşa, deoarece, aşa cum arătasem şi în mostra din Samuel Butler folosită ca martor, trebuie să ţinem seama de cel puţin două alte categorii.

În primul rînd e vorba de rimele gramaticale, uneori în forme contrase, populare, alteori cu aluzie la pronunţarea colocvială incorectă şi incompletă. Fără să vrem să dăm liste cîtuşi de puţin exhaustive (frecvenţa acestui tip de rime e foarte mare) să citäm din *Phillis, or the Progress of Love*: v. 25/26 *Bliss in-missing*, v. 47/48 *Romances tell us-away with fellows*; v. 51/52 *Fortune-teller-befell her*; v. 53/54 *made her see-degree*; v. 67/68 *summ'd up all in-past recalling*; v. 71/72 *thought her-Daughter*; v. 81/82 *strained a Limb-out with him*; v. 85/86 *befell'um-tell'um* sau în *A Beautiful Young Nymph* v. 35/6; *front/upon't*, şi altele. Acest tip de rime era (din nou cu explicaţia lui *Hudibras*) practic nefolosit în poezia cultă; el va rămîne o trăsătură constantă a poeziei ironice şi humoristice engleze şi americane, cunoscînd şi în poezia contemporană o răspîndire destul de largă [10].

În al doilea rînd este vorba de rimele care unesc termeni abstracţi, pretenţioşi, greoi şi latinizanţi rimînd în virtutea diverselor desinenţe. Aşa în *Verses on the Death of Dr. Swift*, v. 43/44 *Station-Usurpation*; v. 325/326 *Station-Admiration*; v. 399/400 *resolution-persecution*; în *Strephon and Chloe* v. 61/62 *Flammeum-Epithalamium* sau poate chiar v. 223/224 *Dominion-Opinion.*

În sfîrşit, ceea ce mai poate diminua aparent rolul rimei ironice la Swift este frecvenţa rimelor ironice convergente, nu contrastante, cum ar fi în *Phillis, or the Progress of Love* v. 77/78 *bemir'd-tir'd* sau v. 79/80 *worse-curse* sau în *The Lady's Dressing Room* v. 35/36 *Paints and slops-scabby chops*; v. 45/46 *beslim'd-ear-wax-grimed.* Exemplele de acest fel sînt numeroase [11].

Aceste categorii pe care le distingem compensează probabil suficient procentajul relativ scăzut al tipului de rime care ne interesează în interiorul corpusului central al poeziei lui Switf. Cu toate acestea, rima principală, caracteristică, rămîne cea care se bazează pe contradicţia ironică între realitate şi aparenţă. Aproape totdeauna aceste rime merg în aceeaşi direcţie cu tematica poeziilor respective. Astfel în *The Progress of Marriage*, care descrie procesul de descompunere al unei false căsătorii, din 83 de rime, 5 sînt net ironice, iar 4 dintre acestea (v. 65/66 *Brain-vain*; v. 67/68 *Cares-Airs*; v. 69/70 *Parish Dues-wife in shoes*; v. 81/82

[10] Rima perfectă fonetică nu corespunde, dată fiind grafia engleză, cu o repartizare firească în cuvinte. *În Verses on the Death of Dr. Swift* rima din v. 155/156 *News is- Publick uses* este imprecictibilă deşi fonetic impecabilă [nju :z iz] : [ju :ziz] sau v. 339/340 *Decorum-Before'um*, fonetic [dekɔ : rəm] : [bifɔ : rəm]. Contradicţia aceasta produce un efect infailibil hilar.

[11] *The Progress of Poetry* are 23 de rime, 6 ironice — una singură antitetică (v. 77/78 *Pay-Play*), celelalte (v. 11/12,13/14,/15/16, 21/22, 23/24) sînt toate construite pe convergenţe care demască inspiraţia poetică şi o reduc la crasă materialitate. De altfel poezia e construită pe contrastul între poetul îmbuibat şi neproductiv faţă de cel pe care mizeria îl sileşte să cînte, opoziţie reliefată ironic prin comparaţia cu gîsca slabă şi cea grasă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Church to pray-to see the Play) ilustrează tema poeziei. În *The Furniture of a Woman's Mind* esenţa personajului principal descris e inconsecvenţa, capacitatea minimă de a susţine pretenţiile, obiectul ridicol al exerciţiului social, incapacitatea de abstracţiune, fiecare abstracţiune fiind urmată de un concret demascator. Din 32 de rime 7 sînt strict ironice; v. 9/10 *song-wrong* se bazează pe opoziţia pretenţie — tristă realitate; v. 21/22 *expose-Nose* e opoziţia între pretenţia zdrobitoare a exerciţiului critic şi lamentabilul obiect ales; v. 25/26 *skill-quadrille* — la fel; v. 29/30 *dispute-suit* — tratarea filozofică şi obiectul sartorial; v. 39/40 *trick-sick* (tehnica, mecanismul ascuns în spatele unei boli) [12]. *The Lady's Dressing Room*, unul din cele mai brutale atacuri pe care i le-a inspirat vreodată lui Swift dezgustul său faţă de animalitatea frumuseţii găsim, printre altele [13], v. 11/12 *appear'd-besmear'd*; v. 41/42 *Hues-spues*; v. 73/74 *sight-spight* (adică *spite*); v. 137/8 *blasphemes-creams*; v. 143/4 *sprung-dung*.

Rima cea mai importantă este atît de violentă încît împinge scîrba pînă în domeniul pornograficului. Ea apare la sfîrşitul satirei *Cassinus and Peter*: v. 117/118 *wits-shits* [14]. În centrul fiinţei idolatrizate, ridicate deasupra pămîntului, se descoperă ruşinea biologică brută, care e un păcat mai mare decît fornicaţia, minciuna, trădarea, o nenorocire mai mare decît moartea. Este tensiunea maximă între excrement şi conceptul de *wit*, atît de crucial pentru secolele al XVII-lea al XVIII-lea şi care sintetizează minte, înţelepciune, spirit, ironie, tot ceea ce dă valoare tipului uman ideal al epocii [15].

Nu totdeauna se ajunge la o opoziţie atît de extremă. Dar situaţia se repetă identic aproape în *Strephon and Chloe* [16], cu opoziţia între inocenţa inefabilă, idealul eteric faţă de realităţile scabroase post-maritale. (Aici apare de altfel şi imaginea mînuitorului de păpuşi în v. 283/292: *Yonder Puppet-Man... who wisely hides his wood and wire* şi în a cărui cutie *Punch is exactly of a Piece with Lorraine's Duke and Prince of Greece.*) Tot astfel în *The Progress of Beauty*, printre ale cărei 120 de versuri, dezvăluind cum frumuseţea Celiei e pură aparenţă, se descompune la analiză atentă în părţile componente, artificiale, care se amestecă apoi în imagini de groază, hidoase şi groteşti, găsim cel puţin 5 rime foarte izbitoare: v. 70/72 *Sight-Night*; 86/88 *maintain — in her wane*, v. 46/48 *Brush-Blush*, v. 89/91 *Cause-Claws*, 101/103 *Decay-Milky-Way*. Numeroase exemple grăitoare se găsesc şi în *Verses on the Death of Dr. Swift* [17]. Poate rima cea

---

[12] Ar mai fi v. 41/12 şi 45/46. Dat fiind că poezia are în total 32 de rime, procentajul e foarte satisfăcător.

[13] Ar mai intra în discuţie v. 17/18, v. 31/32; vv. 43/44, v. 35/36 v. 45/46; v. 167/168 (un total de minimum 11 din 72 de rime).

[14] O variantă în *The Lady's Dressing Room*, tot v. 117/118 *amorous Fits- shits*. În *The Day of judgment* ceva asemănător: *wit — you're bit* (înţelepciune — nebunie).

[15] În aceeaşi poezie v. 95/96, 107/108 — foarte puţine rime ironice, dar totul e concentrat asupra ultimei rime.

[16] Vezi v. 33/34, 61/62, 67/68, 83/84, 115/116, 133/1, 209/210, 223/224, 235/236, 265/266 271/272, 277/278, 313/314 (dintr-un total de 157 de rime).

[17] cf. v. 9/10, 25/26, 33/34, 13/44, 51/52, 65/66, 101/102, 111/112, 155/156, 159/160, 169/170, 183/184, 191/192, 199/200, 217/218, 223/224, 227/228, 229/230, 239/240, 259/260, 295/296, 311/312, 325/326, 335/336, 357/358, 371/372, 399/400, 467/468; interesant, deşi discutabil, e şi întregul pasaj nr. 380/390. Procentajul e, oricum, de peste 10%.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai interesantă a lui Swift, cu tensiunea ironică perfect dozată, dar prevestitoare a lui Byron (dar în același tip sugerînd siguranța și eleganța lui Pope), opere în *A Beautiful Young Nymph*, v. 23/24 : *lovely goddess- steel-ribb'd bodice.*

Aceste considerații și exemple sînt, credem, convingătoare pentru rolul aproape definitoriu al rimei în interiorul vehiculului poetic caracteristic swiftian. Totodată ele ar tinde să dovedească concret felul în care și poezia swiftiană converge cu problematica principală a lui Swift : încercarea de a impune simplitatea rațiunii asupra materiei haotice pe care o reprezintă suprafața realului. Rima ironică e demascatoare, ea înlătură falsitățile, contradicțiile, reduce la proporții firești. Poezia lui Swift ne ajută să înțelegem mai bine poziția lui Swift în dialectica baroc-clasicism.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„IORDĂCHIOAIA VISTERNICEASA", BUNICA DINSPRE MAMĂ A CRONICARULUI ION NECULCE

DUMITRU VELCIU

Deşi cronicarul Ion Neculce a intrat de mult şi în mod necontestat în rîndul clasicilor literaturii noastre, viaţa lui, şi mai ales a ascendenţilor lui, cum remarca, pe bună dreptate, un cercetător acum cîţiva ani [1], a fost foarte puţin studiată.

Este suficient să amintim că, în legătură cu persoana tatălui cronicarului, a dăinuit în istoriografia noastră literară o îndelungată confuzie, clarificată abia în anii din urmă [2].

O astfel de confuzie persistă încă şi în prezent cu privire la ascendenţa maternă a lui Neculce. Într-un document autograf al cronicarului, din 10 iulie 1732, publicat pentru prima dată de I. Tanoviceanu în 1890 [3], republicat ulterior în mai multe rînduri [4] şi citat de nenumărate ori de istoricii literari în legătură cu stabilirea anului de naştere a cronicarului, acesta arată, printre altele, că „rămînd mic de părinţi, de tată, am crescut în casa dumisale Iordăchioe visternicesăi cei bătrîne, care mi-au fost mie moaşă...". Iar mai departe: „Şi la vremea mării sale lui Cantemir vodă, am fugit în Ţara Munteniască de răul leşilor şi am şidzut patru ai cu toată casa noastră. Şi acolo au murit moaşe noastră Iordăchioe...".

Identitatea acestei „Iordăchioaie", moaşa, adică bunica lui Neculce, nu a fost nici pînă astăzi pe deplin fixată, cu toate că, aşa cum vom arăta mai jos, persoana ei poate fi pusă în legătură şi cu opera cronicarului. În cele ce urmează, vom prezenta, în prima parte, o schiţă a încercărilor — sinuoase şi contradictorii — de identificare a acesteia şi apoi, pe baza materialului documentar cunoscut pînă în prezent, un portret al ei, cu influenţa ce a putut-o exercita asupra operei viitorului cronicar.

1. Primul care a încercat o identificare a persoanei Iordăchioaiei, soţia vistiernicului Iordache Cantacuzino, bunicul cronicarului, a fost Tanoviceanu, care, într-o notă la documentul pe care-l publica, menţionat mai sus, preciza următoarele: „Această Iordăchioe se numea Catinca şi era fata lui Costea Bucioc vornicul, pus în ţeapă de turci, cela ce pururea

---

[1] C. A. Stoide, [*Recenzie la*:] *Ion Neculce, Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţia Iorgu Iordan, Bucureşti, 1955, în „Luceafărul de ziuă", Braşov, II, 1957, nr. 2, p. 96.

[2] C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 97—99.

[3] Ion Tanoviceanu, *Cîteva notiţi biografice asupra cronicarului Ioan Neculce*, în „Arhiva", Iaşi, II, 1890—1891, nr. 6, p. 330—333.

[4] Iulian Marinescu, *Documente relative la Ioan Neculce*, în „Buletinul Comisiei istorice a României", vol. IV, Bucureşti, 1925, p. 67; Mihai Costăchescu, *Satul Prigorenii, cu trupurile sale Avrămenii şi Ritul (Schiţă istorică)*, în „Ioan Neculce, buletinul Muzeului municipal Iaşi", fasc. 5, Iaşi, 1925, p. 51 (publicat parţial); Nicolae Iorga, *Anciens documents de droit roumain*, vol. I, Paris—Bucureşti, 1930, p. 212—211 (româneşte, cu traducere franceză).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sfătuia pe Gaşpar-vodă spre bine (Miron Costin, cronica) şi a Candachiei, fata marelui logofăt Pătraşco Şoldan (1610). Mult sînge românesc curat curgea dar prin vinele patriotului cronicar"[5].

Doi ani mai tîrziu, în 1892, Tanoviceanu, într-un studiu despre „Începutul Cantacuzineştilor în ţerile româneşti"[6], descoperă că Iordache Cantacuzino visternicul, ulterior spătar mare, soţul Iordăchioaiei, fusese căsătorit de două ori şi, a doua oară, luase pe o fată a lui Gavrilaş Mateiaş, logofăt mare sub Vasile Lupu; nu dă însă precizări în legătură cu numele acesteia şi cu descendenţii rezultaţi din cea de-a doua căsătorie.

Identificarea iniţială, făcută de I. Tanoviceanu în 1890, este preluată, în 1901, de N. Iorga, în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*. După ce arată înrudirea, dinspre tată, cu domnitorul Vasile Lupu, Iorga conchide că „Ioan Neculce putea fi socotit ca o rudă de Catinca Bucioc, sora Tudoscăi, întîia doamnă a lui Vasile, şi-l vedem numind pe această jupînească care a fost soţia lui Iordache Cantacuzino, « moaşă a sa ». În notă trimite la documentul publicat de Tanoviceanu, observînd, totodată, că „s-ar putea însă să se fi adaos o altă relaţie de înrudire prin soţia lui Neculce vistiernicul"[7].

Această din urmă idee se baza, la Iorga, pe un pasaj dintr-o genealogie a lui Vasile Lupu, publicată de el în 1901, în care autorul acesteia, un anume Ştefan Ghindă postelnicul, spunea: „Vasilie vodă, încă den boerie au avut doamnă pe Tudosca, fata lui Bucioc vornicul, o altă fată a lui Bucioc au ţănut-o Iordachi Cantacuzino vistierul cel bătrîn, cumnat lui Vasilie şidă; ce să trag din Buciuceşti dumnealor Cantacuzineştii de pe moaşe"[8].

În volumul *Despre Cantacuzini* din 1902[9], Iorga vorbeşte din nou despre Catinca Bucioc, soţia lui Iordache Cantacuzino vistiernicul, dar în adnotările pe care le face la unele documente, publicate în 1903, în cel de-al cincilea volum de *Studii şi documente*, cunoaşte că, din căsătoria cu Cantinca Bucioc, Iordache Cantacuzino vistierul avusese un singur fiu[10] şi că o „Alexandra spătăroaia", fata lui Gavrilaş Mateiaş logofătul, era a doua soţie a vistiernicului[11].

De fapt, numele Alexandrei, ca soţie a fostului mare vistier şi spătar Iordache Cantacuzino, era cunoscut încă din 1887, dintr-un document publicat în „Uricariul" lui Theodor Codrescu, prin care primea, ca donaţie, întreaga avere a surorii sale Ileana comisoaia[12]. Un alt document care o numeşte apare, în aceeaşi publicaţie, în 1895[13].

Adîncind cercetările, Ion Tanoviceanu, într-o comunicare la Academia Română din 1905, dă parţial un document din 27 decembrie 1731, în care se vorbeşte şi de mama cronicarului, atestînd clar că aceasta era „fata Alexandrei, giupăneasa lui Iordache Cantacuzino ce au fost spătar mare [...]. Care această Alexandră a fost fata lui Gavrilaş Matieşescul ce a fost logofăt mare".

„Prin urmare — încheia autocritic Tanoviceanu — Ioan Neculce nu se trăgea din vornicul Coste Bucioc, prin fiica sa Catinca, prima soţie a vistierului Iordache Cantacuzino, cum am crezut în mod greşit altă dată eu şi după mine alţii [în notă: N. Iorga], ci din Gavrilaş

---

[5] I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 331, notă.

[6] „Arhiva", Iaşi, III, 1892, nr. 1, p. 28.

[7] N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. I, Bucureşti, 1901, p. 236. Se observă însă, în acest pasaj, după părerea noastră, o anume intenţie a lui Iorga de a da o frază mai echivocă, pentru a nu lăsa impresia că preia, fără rezerve, afirmaţia categorică a lui Tanoviceanu. Deşi trimite la articolul acestuia din „Arhiva", nu-l numeşte totuşi pe autor, cu care întreţinea, în acea vreme, pe alte chestiuni, o aspră polemică.

[8] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. III, Bucureşti, 1901, p. 31.

[9] V. p. LIII.

[10] N. Iorga, *Studii şi documente*, vol. V, Bucureşti, 1903, p. 220 şi 587.

[11] Idem, *ibid.*, p. 581; v. despre Alexandra şi p. 42, 45, 48, 93.

[12] „Uricariul", Iaşi, vol. IX, 1887, p. 315—316.

[13] „Uricariul", Iaşi, vol. XXV, 1895, p. 70—72.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Matiiaş, marele logofăt al lui Vasile Lupu, prin fiica sa Alexandra, cea de-a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino vistierul"[14].

Tanoviceanu stabilea astfel, pentru prima dată, adevărata identitate a bătrînei Iordăchioaie, moaşa cronicarului Neculce.

Clarificarea adusă de Tanoviceanu a fost acceptată şi folosită, ulterior, de un număr mare de cercetători — istorici, documentalişti, genealogişti etc. — în lucrările lor, care au avut atingere, mai mult sau mai puţin direct, cu această chestiune: Octav-George Lecca, în arborele genealogic al familiei Cantacuzino, publicat în 1911[15] (de altfel, copiat trunchiat după I. Tanoviceanu); Sever Zotta, în 1912, într-o notiţă privind înrudirea lui Neculce cu Văcăreştii[16]; acelaşi, în cadrul unei relatări despre înrudirea lui Neculce cu familia Ursachi[17]; Dimitrie Dan, într-un articol în care dezvoltă, printre altele, şi biografia lui Gavrilaş Mateiaş logofătul[18]; I. C. Filitti, în 1919, în prezentarea documentelor familiei Cantacuzino din Ţara Românească[19]; Simion Reli, în 1924, într-o carte în care dă şi o bogată biografie a logofătului Gavrilaş Mateiaş[20].

În aceeaşi perioadă, numele Alexandrei spătăroaia apare şi în diferite publicaţii de documente[21]. Deosebit de edificatoare, întărind susţinerea din 1905 a lui I. Tanoviceanu, au fost documentele publicate în 1925 de Iulian Marinescu[22], precum şi studiul, din acelaşi an, al lui Mihai Costăchescu despre satul Prigoreni[23], unde a fost moşia de reşedinţă a cronicarului.

Notă discordantă, în această perioadă, face numai Sextil Puşcariu, care avansează un element nou, neatestat nicăiri, că Neculce îşi petrecuse copilăria „în casa unei *surori* a bunicii sale [pe care n-o numeşte], cu care fugi, „de răul leşilor", sub domnia lui Const. Cantemir, petrecînd patru ani în Muntenia"[24], afirmaţie pe care, ce-i drept, o retrage în ediţia din 1930.

Este surprinzător cum, după ce apăruse o întreagă literatură în care se consacrase descendenţa cronicarului Neculce, după mamă, din Alexandra, fiica lui Gavrilaş Mateiaş logofătul, N. Iorga, în noua ediţie a *Istoriei literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, din 1928, a putut reedita, aproape cu aceleaşi cuvinte ca în 1901, legătura de rudenie între Neculce şi „moaşa sa" Calinca Bucioc[25].

Faptul este şi mai surprinzător dacă avem în vedere că, încă din 1903, cum am arătat mai sus, Iorga vorbise de cea de-a doua soţie, Alexandra, a spătarului Iordache Cantacuzino, descifrase şi publicase el însuşi, ceva mai tîrziu, inscripţii din diferite ctitorii cantacuzineşti care o menţionau, ca cea de la biserica din satul Cîrligi, ţinutul Neamţului, pe o cruce („această

---

[14] I. Tanoviceanu, *Contribuţiuni la biografiile unora din cronicarii moldoveni*, extras din „Analele Academiei Române", tom. XXVII, mem. secţ. istorice, nr. 9, Bucureşti, 1905, p. 16—17. În text, greşeală de tipar — 27 decembrie *1831*, dar actul a fost publicat ulterior, cu data corectă, de Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 64.

[15] O.-G. Lecca, *Familiile boiereşti române, seria I-a. Genealogia a 100 de case din Ţara Românească şi Moldova*, Bucureşti, 1911, planşa 21.

[16] „Arhiva genealogică", I, 1912, p. 16; v. şi p. 163.

[17] Ibid., p. 189—190.

[18] Dimitrie Dan, *Un manuscris slavon scris în 20 mai 1650 în satul Bîrnova din Moldova*, în „Arhiva genealogică", II, 1913, p. 37.

[19] I. C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grig. Cantacuzino*, Bucureşti, 1919, p. XXVI şi planşa III.

[20] Simion Reli, *Amintiri dintr-un castel la Nistru*, Bucureşti, 1924, p. 10, 47, 50, 62.

[21] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace şi zapise*, vol. III, partea a doua, Iaşi, 1912, p. 10, 38—39, 45—46, 80—82, 122—123, 126—127, 150—151.

[22] Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 34—35, 36—37, 64—66, 67, 75.

[23] M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 50—51, 53, 54.

[24] Sextil Puşcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1920 (pe copertă 1921), p. 133.

[25] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, ed. a II-a, vol. II, de la 1688 la 1750, Bucureşti, 1926 (pe copertă 1928), p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cruce a făcut-o şi a ferecat-o dumnealui Iordachi marele vistier şi jupineasa sa Alexandra" [26], sau cea de la biserica din Paşcani („...s-au zidit din temelie de fericiţii întru pomenire Iordachi Cantacuzino, marele spătar, şi soţia sa Alexandra..." [27], ori în pomelnicul găsit la Prigoreni („Gavrilaş Matieşu logofătu şi soţulu său Sărca şi fiii loru, [...] Iordachi Cantacozono vist. şi soţulu său Alicsandra şi fiii lor, Neculce vistieru şi soţulu său Catrina şi fiii loru..." [28]).

Mai mult, în această a doua ediţie a *Istoriei literaturii româneşti* este citat, chiar pe pagina în discuţie, Iulian Marinescu cu *Documentele* sale despre Neculce, care apăruseră, cu o prefaţă elogioasă de N. Iorga, în „Buletinul Comisiei istorice a României", publicaţie condusă direct şi supravegheată îndeaproape de acelaşi Iorga.

Pe de altă parte, cu greu se poate admite că N. Iorga, în acel timp profesor la Universitatea din Bucureşti şi membru corespondent al Academiei Române, nu luase cunoştinţă de comunicarea din 1905, de la Academie, a lui Tanoviceanu şi de broşura în care aceasta se publicase. În cazul de faţă, presupunem la Iorga, mai mult decît o scăpare din vedere, refuzul de a concede, măcar şi postum, lui Tanoviceanu, mort din 1917, ca o recrudescenţă a polemicei amintite, purtate cu dînsul.

De fapt, Iorga n-a căutat niciodată să elucideze această chestiune pe deplin şi într-o comunicare la Academie, din 1929, din fuga condeiului, ajunge s-o confunde pe „Iordăchioaia visterniceasa bătrîna" cu Catrina Cantacuzino, mama cronicarului, soţia lui Neculce vistiernicul [29].

După apariţia celei de-a doua ediţii a *Istoriei literaturii româneşti* a lui Iorga, diferiţi cercetători, îndeosebi istorici, în lucrările lor fac, incidental, menţiune de existenţa Alexandrei ca cea de-a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino [30]. Unii dintre aceştia, cum este cazul lui Teodor Bălan, care, prin numărul documentelor despre Neculce şi familia lui pe care le publică, se situează alături de ceilalţi doi cercetători anteriori — I. Marinescu şi M. Costăchescu — consemnează, în diferite note — pentru a cita oară în istoriografia noastră! —, identitatea dintre Alexandra „visterniceasa", „spătăroaia" sau „Iordăchioaia", fiica lui Gavrilaş Mateiaş şi soţia lui Iordache Cantacuzino, marele vistier, bunica cronicarului Ion Neculce [31].

Cu toate acestea, în planul istoriei literare prestigiul lui Iorga s-a impus, şi în monumentala *Istorie a literaturii române* a lui G. Călinescu din 1941, legătura de rudenie dintre „Iordăchioaia" şi Ion Neculce este prezentată, evident după Iorga, dar mai categoric chiar decît la acesta, „astfel încît Catinca Bucioc, cumnata lui Vasile Lupu şi soţie a lui Iordachi Cantacuzino (Iordăchioaia cea bătrînă), era «moaşă» a cronicarului" [32]. De reţinut că G. Călinescu citează la bibliografie (p. 891) studiul lui I. Tanoviceanu din 1905.

---

[26] N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, vol. II (*Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. 15/2), Bucureşti, 1908, p. 186. La pag. 165 însă, într-o explicaţie la o altă inscripţie, vorbeşte de „Catrina Bucioc, a doua (!) soţie a lui Iordachi. Ea a trăit mult timp după moartea soţului ei" (!) Drept confirmare se citează Tanoviceanu, articolul din „Arhiva", III.

[27] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. XVI, Bucureşti, 1909, p. 357—358.

[28] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. XXII, Bucureşti, 1913, p. 61.

[29] N. Iorga, *Originea moldoveană a lui Ienăchiţă Văcărescu*, Ac. Rom., mem. secţ. ist., seria a III-a, tom. X, mem. 4, Bucureşti, 1929, p. 3.

[30] Constantin şi Marcela Karadja, *Documentele moşiilor cantacuzineşti din Bucovina*, în „Buletinul Comisiei istorice a României", vol. X, Bucureşti, 1931, p. 5, 20—21 (schiţă genealogică); Teodor Bălan, *Documente bucovinene*, vol. I, Cernăuţi, 1933, p. 256—258; C. Andreescu şi C. A. Stoide, *Ştefăniţă Lupu, domn al Moldovei*, Bucureşti, 1938, p. 108. V. şi documentele publicate în „Ioan Neculce", fasc. 8, Iaşi, 1930, p. 52, 215 şi în „Teodor Codrescu", III, 1934, p. 86—87.

[31] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, Cernăuţi, 1937, p. 118—119; idem, *ibid.*, vol. IV, Cernăuţi, 1938, p. 71 şi 73.

[32] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alţi istorici ai literaturii române vechi din această perioadă, ca N. Cartojan [33], Şt. Ciobanu [34] — ne referim la cei mai importanţi — ca şi principalul editor al cronicii dinainte de 1944, Al. Procopovici [35], nu intră în amănunte în legătură cu identitatea Iordăchioaiei, mulţumindu-se să menţioneze numai existenţa acesteia şi plecarea ei, împreună cu cronicarul, la rudele cantacuzineşti din Ţara Românească. Aceeaşi poziţie se adoptă şi în unele lucrări de istorie a literaturii române vechi apărute după cel de-al doilea război mondial [36], ca şi în introducerea la noua ediţie a cronicii îngrijită de academicianul Iorgu Iordan [37].

„Alexandra, a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino [...], fiica lui Gavril Mătieş" este menţionată, în schimb, într-un studiu din 1956 al lui N. Grigoraş despre Miron Costin [38], iar C. A. Stoide, în recenzia pe care o face, în 1957, ediţiei cronicii din 1955 [39] — o lucrare, deci, care îl privea direct pe cronicar şi opera sa — pune, din nou, în întreaga ei lumină, citind din Costăchescu, legătura bunică-nepot dintre Alexandra visterniceasca Iordăchioaia şi cronicarul Ion Neculce.

Şi totuşi, şi după aceste reconfirmări, din care una — C. A. Stoide — categorică în chiar planul istoriei literare, reminiscenţele din Iorga şi G. Călinescu se fac din nou simţite într-una din ultimele lucrări de istorie a literaturii române vechi, de altfel unanim apreciată, *Literatura română veche* de Al. Piru, unde se spune net că „mama [lui Neculce], Catrina, era fiica vistiernicului Iordache Cantacuzino şi a Calincăi Bucioc" [40]. Acelaşi lucru se reproduce şi în primul volum al tratatului de *Istorie a literaturii române*, editat de Academia R.P.R. [41], unde, pentru Neculce, se dă, de altfel, neschimbat, articolul din lucrarea menţionată a lui Piru. De semnalat că şi volumul editat de Academie în 1964 citează la bibliografie (pp. 678—679) comunicarea din 1905 a lui Tanoviceanu, la care mai adaugă lucrările lui Iulian Marinescu şi C. A. Stoide amintite mai sus. Dată fiind identitatea autorului, aceleaşi lucrări sînt cunoscute şi pentru capitolul respectiv din *Literatura română veche* deşi nu se indică bibliografie [42]. Catinca

---

[33] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Bucureşti, 1945, p. 189.

[34] Ştefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, partea a III-a, curs ţinut la facultatea de filosofie şi litere din Bucureşti în anii 1944—1945 [litografiat], p. 213.

[35] *Cronica lui I. Neculce*, îngrijită de Al. Procopovici, Colecţia clasicilor români comentaţi, vol. I, ed. a III-a, Craiova, 1942, p. XXIX.

[36] [Colectiv] *Istoria literaturii române (epoca veche şi şcoala ardeleană)*, curs [litografiat], Bucureşti, Litografia şi tipografia învăţămîntului, 1958, p. 221 ; Ion D. Lăudat, *Istoria literaturii române vechi*, partea a II-a, curs ţinut la Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi [litografiat], Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1963, p. 174.

[37] Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte*, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan, ed. a II-a, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, p. XVII—XVIII. (Toate citatele din cronică, din curpinsul articolului, trimit la această ediţie.)

[38] N. Grigoraş, *Ştiri noi despre viaţa şi familia lui Miron Costin*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", seria istorie, Iaşi, VII, 1956, fasc. 2, p. 177.

[39] C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 97, notă.

[40] Al. Piru, *Literatura română veche*, Bucureşti, E.P.L., 1961, p. 420 ; ed. a II-a, Buc., E.P.L., 1962, p. 391.

[41] Acad. Al. Rosetti şi colectiv, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Edit. Academiei, 1964, p. 650.

[42] În ultimele două lucrări semnalăm o scăpare de informaţie şi în legătură cu moşia cronicarului. Vorbindu-se despre vizita ce i-o făcea la moşie, în 1732, domnitorul Grigore al II-lea Ghica, se precizează, la un moment dat (*Literatura română veche*, ed. a II-a, p. 394, şi *Istoria literaturii române*, I, Edit. Acad., p. 653): „Acasă la Prigoreni, în ţinutul Dorohoiului". Este cunoscut însă că Prigorenii se găsesc, aşa cum indică însuşi Neculce în cronica sa, în fostul ţinut al Cîrligăturii (v. *Cronica*, ed. a II-a, 1959, p. 271), în apropiere de Tîrgul Frumos (*ibid.*, p. 97), astăzi în raionul Paşcani, regiunea Iaşi. Satul Prigorenii Mici, unde se afla moşia cronicarului, împreună cu Prigorenii Mari şi alte sate, face parte din comuna Tîrgul Frumos.

Eroarea îşi are originea tot la Iorga (*Ist. lit. rom. în sec. XVIII*, ed. a I-a, vol. I, p. 245 ; ed. a II-a, vol. II, p. 280), care, vorbind despre o cumpărătură din 1743 a lui Neculce, probabil dintr-o lecţiune greşită, face confuzie între Prigoreni şi Priporeni, acesta din urmă într-adevăr pe Jijia, în ţinutul Dorohoiului. Pentru cumpărătura Priporenilor de către Neculce de la nepotul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bucioc, „moașă" a cronicarului, apare și în articolul postum a lui G. Călinescu din 1965[43], de fapt reeditare a capitolului despre Neculce din *Istoria literaturii române* din 1941.

În concluzie, din urmărirea relatărilor despre „Iordăchioaia visterniceasa" în literatura noastră istorică și în istoria literară se desprinde faptul că, în timp ce un număr impresionant de istorici, genealogiști și documentaliști au scos la iveală, în repetate rînduri, adevărata identitate a „moașei" lui Neculce — Alexandra, fiica marelui logofăt al lui Vasile Lupu, Gavrilaș Mateiaș — istoricii literari, pornind de la N. Iorga, s-au obstinat în a menține, pînă astăzi, în mod greșit, cu acest titlu, în biografia cronicarului pe Catinca Bucioc, întîia soție a lui Iordache Cantacuzino, fiica vornicului Costea Bucioc.

2. Să schițăm, în continuare, biografia, cîtă se poate însăila din documentele cunoscute pînă acum, a Alexandrei „visterniceasca" sau „spătăroaia", bunica cronicarului.

În 1890, cînd Tanoviceanu prezenta, în prima versiune, pe „moașa" lui Neculce în persoana Catincăi Bucioc, fiica vornicului Costea Bucioc și a Candachiei, fiica marelui logofăt Pătrașco Șoldan — fiind presupusă cu destulă probabilitate originea străină a tatălui cronicarului și dat fiind că Iordache Cantacuzino, bunicul dinspre mamă, era recunoscut ca grec de însuși Neculce — istoricul de la „Arhiva" din Iași găsea ocazia să exclame ușurat și cu vădită satisfacție: „mult sînge românesc curat curgea dar prin vinele patriotului cronicar!".

Dacă Tanoviceanu s-ar fi manifestat asemănător și după ce identificase pe adevărata bunică a cronicarului, patetica lui exclamație ar fi avut aceeași valabilitate.

Gavrilaș Mateiaș, străbunicul dinspre mamă al cronicarului, era fiul diacului Mătiaș din Șerăuți, ținutul Cernăuților, și al Marghitei care se trăgea, după cît se pare, din Onufrie Barbovschi, portar de Suceava în 1528[44]. Avea bună știință de carte — într-un document din 1621 mărturisește că a fost el însuși diac, scriitor de documente în Cuciur — și cunoștea mai

---

său, călugărul Varlaam Ursachi, la care vrea de fapt să se refere aci Iorga, pus în încurcătură de propria-i eroare, întrucît cunoștea că Neculce stăpînea cu mult înainte Prigorenii (v. Iorga, *op. cit.*, ed. I, p. 245, nota 3), a se vedea tot Iorga, *Studii și documente*, vol. III, p. 44—45, unde se publică în întregime actul de vînzare-cumpărare.

Identitatea între Prigoreni și Priporeni, în afară de considerentele de natură geografică arătate, este exclusă și pentru faptul că în timp ce cronicarul cumpără *Priporenii* în 1743 și-i revinde se pare în același an unui alt nepot, Silion, de unde ajung, prin schimb, la marele logofăt Sandul Sturdza, Prigorenii îi moștenește încă din iulie 1702, de la mama sa (v. actul de împărțeală la Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 39—41) și-i lasă, la rîndul său, la moarte, moștenire fiului Alexandru.

Varlaam, călugărul, primise Priporenii de la părintele său Dumitrașcu Ursachi stolnicul, care-i avea și el moștenire de la Gheorghe Ursachi marele vistier, tatăl său. De altfel, „silișlea întreagă Priporenii, la Dorohoi" apare în catastihul de moșii al lui Gh. Ursachi vistierul (v. Radu Rosetti, *Originea și transformările clasei stăpînitoare din Moldova*, „Analele Acad. Rom.", seria a II-a, tom. 29, București, 1906, p. 189 și Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 30), „lîngă Vlăiceni, cumpărătură de la Istrate și de la Mihăilă, ficiorii Țopii, și Dimisiia și Jalobă și Andronic, ficiorii lui Isaac, drept 200 lei bătuți". Gh. Ursachi vistierul cumpărase Priporenii la 11 iunie 1668 (*Surete și izvoade*, vol. IV, Iași, 1908, p. 71—72, Bibl. Acad., doc. rom. nr. XLIV/115). Termenul de *silișle* sau *sălișle* folosit în legătură cu Priporenii indică o așezare restrînsă, fapt pentru care se va fi desființat ulterior, întrucît nu figurează nici în *Dicționarul județului Dorohoi* de N. Filipescu-Dubău, din 1891, și nici în *Marele dicționar geografic al României*, în 5 volume, din 1898—1902, iar astăzi nu avem în țară nici o localitate cu acest nume.

Cvasiidentitatea grafică dintre numele celor două localități a putut înșela, în afară de Iorga, și pe un paleograf încercat cum era Iulian Marinescu, care, în lucrarea citată, dînd un facsimil din actul de vînzare-cumpărare a Priporenilor — autograf al cronicarului — (v. p. VII), a transcris și el, greșit, Prigoreni în loc de Priporeni.

[43] G. Călinescu, *Ioan Neculce*, în „Revista de istorie și teorie literară", an. 14, 1965, nr. 1, p. 5.

[44] S. Zotta, „Arhiva gen.", II, 1913, p. 100; C. și M. Karadja, *op. cit.*, p. 20—21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

multe limbi străine (cel puţin polona şi slavona comună, de cancelarie). Se căsătorise cu Sîrbca sau Sîrbicica, fata postelnicului Dimitrie Barnovschi şi a Saftei. Sîrbca era, deci, soră cu domnitorul Miron Barnovschi, a cărui familie îşi avea originea în satul Bîrnova de lîngă Iaşi, şi strănepoată a fostului domnitor Ieremia Movilă[45].

Îşi începe cariera în demnităţile boiereşti cu funcţia de staroste de Cernăuţi, apoi, bucurîndu-se de sprijinul cumnatului său, domnitorul Barnovschi, ajunge, pe vremea acestuia, pîrcălab de Hotin (1626) şi mare vornic al Ţării de Sus (1628). În această perioadă începe să-şi mărească averea cumpărînd moşii pe care i le întăreşte domnitorul. Cu Miron Barnovschi pleacă în 1629, la părăsirea tronului, în Polonia, de unde însă se întoarce, singur, nu după mult timp. În zilele tulburi ale acestei plecări în Polonia convoiul lui Gavrilaş Mateiaş este atacat, lîngă Hîrlău, de un grup de boieri din partida adversă, în frunte cu Isac Stîrce, care îl jefuieşte de însemnate avuţii[46]. Imediat după întoarcerea în ţară, începe un lung proces cu Isac Stîrce pentru recuperarea pierderilor suferite în urma acestui jaf, care se termină abia în 1636, pe timpul domniei lui Vasile Lupu. Drept compensare, se atribuie lui Gavrilaş Mateiaş trei sate proprietatea lui Isac Stîrce — a treia parte de Boian, jumătate sat Onut, ambele în ţinutul Cernăuţilor, precum şi satul întreg Lozianii, în ţinutul Dorohoiului[47], din care primul, întregit ulterior prin cumpărături, va deveni una din moşiile principale ale cronicarului Ion Neculce.

În 1633 îl însoţeşte la Constantinopol pe Miron Barnovschi, plecat pentru confirmarea domniei, de unde însă nefericitul domn nu se va mai întoarce, fiind decapitat de turci în urma intrigilor lui Vasile Lupu, care l-a denunţat ca unealtă a polonilor. În ultimele-i clipe, Barnovschi îl desemnează pe Gavrilaş Mateiaş executorul său testamentar, împreună cu postelnicul Iancu Costin, tatăl cronicarului Miron Costin, rudă şi el, prin căsătorie, cu domnitorul.

Gavrilaş Mateiaş se bucură de încredere şi în timpul îndelungatei domnii a lui Vasile Lupu, fiind multă vreme (1636—1643; 1651), mare logofăt, primul boier al divanului, fapt ce i-a permis să realizeze o avere uriaşă. El moare puţin înainte de 4 martie 1652.

Pentru cinstirea memoriei acestui străbunic şi-a botezat Neculce cu numele de Gavril pe unul din fiii săi (mort înainte de 20 august 1751), căruia îi lasă moştenire o serie de moşii în Bucovina, provenind din averea lui Gavrilaş Mateiaş, printre care şi Boianul (în parte cu un alt fecior, Ilie).

Marele logofăt Gavrilaş Mateiaş a avut 4 copii: Ieremie, care nu s-a ridicat prea sus pe scara demnităţilor boiereşti, Ileana, căsătorită cu comisul Andrieş (în 2 iunie 1648 semna vtori-comis[48], iar în 1652 era probabil mort, întrucît la 31 martie şi 12 aprilie 1652 Ileana comisoaia făcea cumpărături de moşii în numele ei[49]), Aftimia, decedată de timpuriu (dar nu înainte de 11 august 1628 cînd i se întăresc nişte cumpărături de pămînt în ţinutul Sucevii[50]), şi Alexandra, cea mai mică, căsătorită, ca a doua soţie, cu marele vistier Iordache Cantacuzino.

Cei trei copii rămaşi în viaţă îşi împart, la 4 martie 1652, imediat după moartea tatălui, uriaşa avere pe care-o lăsa acesta, nu mai puţin de 82 sate întregi, părţi de sate şi vii, majoritatea în Bucovina. Întins pe cîteva sute de kilometri, acestui complex de moşii îi lipseau numai vreo 10 sate spre a cuprinde întreg nordul Bucovinei[51].

---

[45] Dim. Dan, *op. cit.*, p. 35; *Surete şi izvoade*, vol. XXII, Iaşi, 1929, p. 121 (spiţă).

[46] I s-au furat cu această ocazie: 1360 de galbeni, o dulamă de atlas cu blană, o blană de jder, o blană de spinări de vulpe, un caftan de zarbă de cea bună, un caftan de adamască cu jder, cu bumbi de mărgăritar, 10 caragie, o sabie ferecată cu argint, o lăduncă (cutie) ferecată de 20 de taleri, un covor nou, o scoarţă nouă şi alte unelte, precum şi căruţa cu hamurile cailor. (v.T. Bălan, *Doc. bucov.*, II, Cernăuţi, 1934, p. 141).

[47] C. şi M. Karadja, *op. cit.*, p. 12.

[48] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace şi zapise*, vol. II/2, Iaşi, 1910, p. 150.

[49] Idem, *ibid.*, vol. III/1, p. 22—23 şi 27—28.

[50] „Arhiva gen.", II, p. 38 şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 405.

[51] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alexandra, bunica cronicarului Neculce, primește, conform actului încheiat la Iași la acea dată[52], următoarele moșii: satele Șerăuții, cu heleșteu, Budilce, Chiselău, cu heleșteu, Pohorlăuții, cu heleșteu, Martinești, cu două heleștee, Zodobrouca, cu două heleștee, Samușin, Prelipce, Ivancăuți, Cernauca de sus, Filipăuți, silișlea Vorohtieni, satele Bobești, Onutul de sus, Onutul de jos cu jumătate de moară, jumătate sat Borăuți, jumătate sat Cernauca de jos, jumătate sat Rohozna și o parte din satul Mogoșești, toate în ținutul Cernăuților; satul Tărăsăuți, ținutul Hotin; satul Lozna, ținutul Sucevii; satul Ciurbienii, un sfert de sat Drăgușeni și un sfert de sat Bălușeni, ținutul Dorohoiului; cinci fălci de vie la Cotnar, pe dealul Vulpii; patru fălci de la Episcop ot Cram, două fălci la Urechi pe muntele domnesc, două fălci la țarina orașului Iași, pe muntele Ursul, cu toate veniturile. Deci, în total, 18 sate întregi, 3 jumătăți de sate, 3 sferturi și părți de sate precum și 13 fălci de vie, pe care le aducea, alături de zestre (satele Stăuceni, Todirești sau Ungureni, Horodniceni, Păltinișul și altele), soțului ei, marele vistier Iordache Cantacuzino. Dintre acestea, prin intermediul moștenirii mamei sale, numai satul Prelipce ajunge, în 1702, în stăpînirea lui Ion Neculce.

Din căsătoria cu Iordache vistierul, Alexandra a avut 4 copii, 3 fete și 1 băiat: Safta, căsătorită cu Lupașco Buhuș, fiu vitreg al domnitorului Istrate Dabija, mare spătar în Țara Românească, Maria, căsătorită, ca a treia soție, cu Gheorghe Ursachi, marele vistier, Catrina căsătorită cu Neculce vistierul, mama cronicarului, și Iordache Cantacuzino, mare stolnic, căsătorit cu Ileana Catargiul, sora marelui logofăt, contemporan cu Neculce, Ilie Catargiul. Ca fiu vitreg, „hiastru" cum spun documentele timpului, Alexandra mai avea pe Toderașco Iordachi, din prima căsătorie a lui Iordache Cantacuzino cu Catinca Bucioc, ajuns și el, mai tîrziu, mare spătar și mare vistier.

Împreună cu soțul ei, „Iordăchioaia" apare de puține ori în documente. În 13 martie 1663 participă alături de soț și de sora ei Ileana comisoaia la împărțirea averii între copiii lui Iancu Costin, printre care se găsea și viitorul cronicar Miron Costin. Aceștia, după moartea tatălui lor, fuseseră aduși din Polonia și crescuți în casa lui Iordache Cantacuzino, care le administrase pînă atunci moșiile ce le reveneau după moașa lor Sîrbca logofeteasa, soția lui Gavrilaș Mateiaș, și după Miron Barnovschi-vodă[53]. Alexandra mai apare cu Iordache Cantacuzino într-o mențione a ctitoriei lor pe o cruce la biserica Cîrligi, ținutul Neamț, din 1659—1660[54] și, pare-se, pentru ultima dată împreună, drept ctitori, în inscripțiile din 31 martie 1664, pe catapeteasma bisericii din Pașcani, și din 10 iulie 1664, pe clopotnița aceleiași biserici[55].

Iordache Cantacuzino n-a mai apucat, după toate probabilitățile, anul 1665, murind, așa cum arată Neculce în cronică, nu multă vreme după ce fusese făcut spătar mare de Dabija Vodă: „...l-au pus spătarŭ mare, și n-au spătărit vreme multă ș-au murit Iordachi spătarul, care cu multă pofală și cu mare jele despre toți pemînteni l-au îngropat înŭ Bărnovschii, că, măcar că era grec, omŭ strein, dar era om bun; să pună tare pentru pemînteni la domnie"[56].

Acest „nu multă vreme" trebuie înțeles însă drept cîțiva ani, pentru că Iordache Cantacuzino semnează, ca spătar mare, încă din 22 ianuarie 1662[57]. Dacă numirea lui în demnitatea de mare spătar a fost o consecință a încuscririi cu Dabija Vodă, cum arată Neculce[58], înseamnă că el apucase, încă din primul an al domniei acestuia — 1661 — să-și mărite fiica cea mai mare, Safta, cu Lupașco, „histrul" domnului[59].

---

[52] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100; v. și T. Bălan, *Doc. bucov.*, I, p. 257.
[53] N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 187.
[54] N. Iorga, *Studii și doc.*, vol. 15/2, p. 186.
[55] Idem, *ibid.*, vol. 16, p. 357—358.
[56] I. Neculce, *Cronica*, p. 32—33.
[57] Gh. Ghibănescu, *Isp. și zap.*, vol. III/2, p. 195—196.
[58] I. Neculce, *Cronica*, p. 32.
[59] Lupașco Buhuș era fiul Dabijoaiei, dintr-o căsătorie anterioară a acesteia cu Dumitru Buhuș, fost mare vistier în Moldova. Lupașco, mare șetrar (1667—1668) și apoi mare paharnic (1669) în Moldova, ajunge mare spătar în Țara Românească, în timp ce domnea acolo Gh. Duca,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu trei ani înainte, în 1658, își însurase fiul din prima căsătorie, Toderașco Iordachi, căruia îi dăduse, cu această ocazie, o avere impresionantă în lucruri de valoare și sate, majoritatea fiind „de pe mumă-sa, fata lui Bocioc" [60], cu condiția expresă de a nu se mai amesteca la împărțirea averii rămase care urma să revină, la moartea sa, exclusiv celorlalți copii.

Alexandra „spătăroaia", rămîne decl, din 1664, capul familiei, cu două fete nemăritate și cu un băiat încă destul de mic, administratoare a unei averi uriașe, în moșii, ce i-o lăsa soțul, căruia îi va supraviețui aproape 25 de ani. Și această treabă nu era de loc ușoară, mai ales pentru o femeie.

Abia murise Iordache Cantacuzino, că diverși vecini, proprietari de moșii, boieri sau răzeși, ori foști proprietari de ocine pe care și le apropriase, pe diferite căi, vistiernicul, se ridică cu felurite pretenții împotriva „spătăroaiei". Dar Alexandra se dovedește o fire energică, hotărîtă, care nu cedează greutăților, reușind, de cele mai multe ori, bineînțeles, și cu ajutorul relațiilor pe care i le lăsase soțul, fost mai bine de 30 de ani, aproape fără întrerupere, în demnități mari de divan, să-i „rămînă" pe reclamanți.

Astfel, încă în 5 februarie 1665, în urma încercărilor făcute de unii vecini de a-i vîna peștele din heleșteul moșiei Popricani, ținutul Dorohoiului, primește carte din partea domnului Istrate Dabija ca, împreună cu administratorul acelei moșii, să fie „tari și puternici cu carte domnii-meli a opri hăleșteul cît este din sus de sat despre toți răzeșii, nime să n-aibă triabă a prinde pește, nice cu năvod, nice cu mrej, nice cu voloc, nice cu coteațe", altfel va avea „mare certare" din partea domniei [61].

În același an, Alexandra se plînge domniei că „Bejan și cu Ursul și cu popa Axinte și cu alți răzeși" au intrat peste hotarul Avrămenilor (vechea denumire a Prigorenilor), iar la 22 iunie Dabija Vodă însărcinează pe Dubău, pîrcălabul ținutului Cîrligăturii, să facă cercetare hotarnică și să-i restabilească drepturile. La 25 iulie 1665, Dubău înștiințe pe domn că răzeșii s-au împăcat cu „spătăroaia" și că s-au pus pietre de hotar Avrămenilor [62].

Tot în anul 1665 se face împotriva „spătăroaiei Alexandra" o reclamație de către sulgerul Toderașco Jora, proprietarul satului Maletinți, din ținutul Cernăuților, că i se împresoară satul dinspre moșiile spătăroaiei Onutul de sus și Onutul de jos. Deși aceste două sate apar, după cum am văzut mai sus, în întregime pe seama ei cu ocazia împărțirii moștenirii de la Gavrilaș Mateiaș, din 4 martie 1652, domnitorul Istrate Dabija, în cartea pe care o trimite împuterniciților săi pentru cercetarea hotarului, din 5 iulie 1665, indică să se împartă ambele sate Onut în două și să se dea cîte o parte din fiecare celor doi împricinați [63]. Se prea poate însă ca, în urma morții lui Dabija Vodă, această măsură să nu se fi pus în aplicare, căci, un an mai tîrziu, Toderașco Jora se plînge și noului domnitor Gheorghe Duca, care urmase

---

cumnatul său (Duca se căsătorise cu Nastasia, fiica Dabijoaiei). La 5 martie 1676 primește, probabil la recomandarea cumnatului său, diploma de nobil ardelean din partea lui Mihail Apaffy I, principele Ardealului. Moare în 1678 (cf. Ștefan Meteș, *Contribuții nouă la familia boierească Buhuș din Moldova*, București, Academia Română, mem. secț. ist., 1926 p. 9). Safta Lupașco spătăroaia mai trăia în 23 iulie 1701, cînd vinde un sat unei cumnate (T. Bălan, *Docum. bucov.*, III, p. 111—112). Ea a dăruit nepotului de soră Ion Neculce, cronicarul, satul Cîrnicani în ținutul Dorohoiului (Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 66). O fiică a lor, pe nume tot Safta, a fost soția stolnicului Constantin Cantacuzino, marele cărturar muntean (cf. „Ioan Neculce", fasc. 2, Iași, 1922, p. 391).

[60] „Uricariul", vol. XVI, Iași, 1891, p. 201—210, act de înzestrare din 11 februarie 1658. Toderașco Iordachi luase în căsătorie pe Safta, nepoată a lui Ștefan Vodă Tomșa, cf. I. C. Filitti, *op. cit.*, planșa III.

[61] Gh. Ghibănescu, *Isp. și zap.*, vol. III/2, p. 10; v. și C. C. Giurescu, *Istoria pescuitului și a pisciculturii în România*, vol. I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1964, p. 143.

[62] Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, vol. IV, Iași, 1908, p. 33—35 și 51; v. și M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 49—50; Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 83.

[63] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, p. 19—20.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Dabija, „că are împresură de oamenii dumisale Iordăchioaie spătăroaie şi i-au luat o bucată de loc din hotarul Maletinţilor...". La 1 mai 1666 noul domn dispune şi el dregătorilor locali să se facă hotarnica Onutului şi „...pre unde au ţinut Gavrilaş ce au fost logofăt mare, pre acolo să ţie şi dumneei spătăroaii" [64].

După trecerea anului de doliu, Alexandra îşi mărită cea de-a doua fiică, Maria, după una din personalităţile marcante ale vremii, ca demnitate şi avere, marele vistier Gheorghe Ursachi. Nunta se face în 1666, în timpul domniei lui Iliaş Alexandru care, se pare, le-a fost naş [65].

Gheorghe Ursachi, care mai fusese căsătorit anterior, după cum se pare, cu o fată a marelui vornic Dumitraşco Şoldan [66] şi apoi cu Ileana, fiica lui Gheorghe hatmanul, fratele lui Vasile Lupu, şi care se va căsători şi a patra oară cu Alexandra, fata lui Nicolae Ureche, fostă soţie a lui Buhuş hatmanul din Moldova [67], primeşte acum, la a treia căsătorie, o zestre deosebit de bogată.

Într-un „catastiv de sate întregi şi giumătăţi de sate şi părţi de ocină şi vii la Cotnar şi la Iaşi, de moşie şi de cumpărătură şi de dzestre de la socri, de la răpăusatul Gheorghie ghatmanul şi de la dumneaei Alicsandra spătăroaia a răpăusatului Iordachi spătarul, şi de danie şi de miluire de la domni, ale dumisale lui Gheorghie Ursachi, marele vistiernic, scoase şi izbrănite dintru ale dumisale diriapte şi adevărate urice şi ispisoace domneşti...", în care apar, în total, nu mai puţin de 141 proprietăţi, în 18 ţinuturi din ţară, am numărat 22 sate şi jumătăţi de sate primite „zestre de la dumneaei soacra Alecsandra spătăroaia" : Litenii şi jumătate sat Crasna, ţin. Sucevei ; Todireni, ţin. Fălciului ; satul Prăjelele şi seliştea Căinereşti, ţin. Soroca ; Tărăsăuţi, Şirăuţi, Bîrnovul, Vornoviţa, ţin. Hotin ; Lenţeşti, Jucica, Borăuţii, Zodobrouca, jumătate seliştе Volosca, două treimi din seliştea Rohozna, seliştea Dineseuca, ţin. Cernăuţilor ; Milianca, Păltinişul, jumătate sat Borodăceni, siliştea Grimeşti, ţin. Dorohoiului ; satul Căldăruşe şi seliştea Ostăpceni, ţin. Iaşilor [68].

Gheorghe Ursachi a avut, din căsătoria cu Maria, pe Dumitraşco stolnicul, la rîndul lui tatăl lui Varlaam Ursachi călugărul, nepotul cronicarului Neculce, amintit mai sus în legătură cu satul Priporenii. Vistierul Ursachi n-avea însă să-şi sfîrşească cariera şi viaţa cu bine. Fiind autorul principal, prin pira lui la împărăţie, la Ţarigrad, al mazilirii lui Gheorghe Duca în a doua domnie [69], acesta s-a răzbunat din plin în cea de-a treia domnie, înscenîndu-i un proces, sărăcindu-l şi chinuindu-l cu închisoare şi bătaie. „Şi i-au făcut strîmbătate lui Ursachi, zice Neculce, [...] i-au luat tot şi l-au închis în temniţă cu tălharii. Şi-l scotè în toate dzileli de-l bătè la talpe, păn-i s-au zgîrcit vinele ş-au rămas olog păn'la moartea lui. Şi la moartea lui, din cè bogăţie multă, n-avè cu ce-l griji [...]. Aşè au făcut Duca-vodă lui Ursachi, şi pe urmă i-au plătit Dumnedzău şi Ducăi-vodă" [70].

Aceste fapte, care se petreceau pe la 1680—1682, trebuie să fi produs multă tulburare şi neliniştе în casa Iordăchioaiei şi viitorul cronicar, de 9—10 ani acum, după cum vedem, le-a reţinut ecoul.

După ce reuşise, în primul an după moartea lui Iordache spătarul, să „dea rămaşi" mai pe toţi cei ce încercaseră să-i atingă moşiile, spătăroaia porneşte şi ea la completarea averii, puţin subţiată acum, după zestrea bogată dată lui Ursachi. Încă din 6 iulie 1665 cumpăruse,

---

[64] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III p. 25—26.

[65] I. C. Filitti, *op. cit.*, p. XXVI, referindu-se la un arbore genealogic întocmit pentru uz particular de I. Tanoviceanu, arată că Alexandra ar mai fi avut o fiică căsătorită chiar cu Iliaş-Vodă Alexandru, lucru pe care noi îl credem puţin probabil.

[66] „Arhiva gen.", II, 1913, p. 98 ; „Teodor Codrescu", I, 1915—1916, p. 78 ; v. şi Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 26, unde se menţionează moşia „Moluvata la Nistru", primită zestre de la Şoldan (la Iul. Marinescu transcris greşit : Molurata).

[67] Ştefan Meteş, *op. cit.*, p. 44.

[68] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 19—33.

[69] I. Neculce, *Cronica*, p. 43.

[70] I. Neculce, *Cronica*, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu 60 de lei, de la Ion, feciorul lui Vasile Cornescu, partea de moşie a acestuia din satul Codreni, lîngă Podraga, în ţinutul Dorohoiului [71]. La 25 iunie 1666 o găsim cumpărînd, cu 45 taleri de argint, o casă cu loc în Ciupeşti, pe Siret [72], iar la 5 octombrie 1666 cumpără de la Dumitra, fata Cracaliei, partea de moşie a acesteia din Rohozna, în ţinutul Cernăuţilor, a opta parte din a treia parte [73]; la aceeaşi dată, ia drept zălog, pentru 20 galbeni ce-i împrumută, patru jirebii de pămînt în Sănăuţi, de la D. Gacalei [74]; cam în aceeaşi vreme, actul nu e datat, soborul mănăstirii Bisericani vinde jumătate sat Şendreşti şi jumătate sat Cîndeşti, în ţin. Bacăului, în „Cîmpul lui Dragoş", „dumisali spătăroi îi Iurdăchioi" [75]. În anul următor, are anumite afaceri cu Gavril Costachi, spătarul cel mare, care îi dă carte la mînă, la 15 mai 1667, că a primit din partea ei patru zapise ale Mihăilăşanilor, la ţinutul Hotinului [76], iar la 26 iunie, acelaşi an, i se aleg părţile ce le posedă în satul Băloşeni, dinspre părţile feciorilor lui Simion Bejan [77]. La 15 aprilie 1668, Alexandra Iordăchioaia spătăroaia cumpără în Cîrsteşti, în ţinutul Cîrligăturii, „drept 180 lei bătuţi, bani gata", un loc de prisacă de la Toader sin Trincăi [78]. În anul următor, la 12 martie, cumpără în Stăneşti, în „Cîmpul lui Dragoş", de la Savin Năvrăpescu Şoimariul [79], iar la 10 iulie face „schimbătură" cu Dumitru Grecul, soţul Nazariei Sillon, pentru 48 de pămînturi în satele Duşeşti şi Vîrtop, în ţinutul Neamţului, pe apa Cracăului [80]. În 1669, la 22 noiembrie, se judecă la divan pentru nişte ţigani cu vel-sulgerul Constantin Ciobanul, viitor mare postelnic, cîştigînd procesul [81].

Este deosebit de interesant, şi-l dăm aproape în întregime, actul din 1 ianuarie 1670, făcut în faţa domnului Gheorghe Duca, prin care sora ei Ileana, ce fusese căsătorită cu Andrieş comisul, îi donează întreaga avere, destul de mare de altfel: „... Ileana comisoaie, fata răposatului Gavrilaş ce au fost logofăt [...] au mărturisit într-acest chip: împlîndu-se a rămînea săracă [= văduvă] de giupînu-său Andriaş comisul, şi neavînd ea cuconi din trupul ei, născuit-au la dumnealui cumnatul ei, la Iordachie spătarul, el o au primit ca pe o soru a lui şi o au ţinut la cinste şi nemic n-au avut apărat sau osîbit din casa lui întru viaţa lui pînă au fost viu, ce au şezut şi s-au odihnit ca şi în casăle sale; aşijderea şi după moartea lui Iordachie spătariu iarăşi s-au ţinut cu suru-sa Alecsandra, giupîneasa lui Iordachie spătariul într-un loc, şi de la dînsa iarăşi n-au avut nimic apărat sau osăbit, ce s-au ţinut amîndouă într-un loc. Pentru aceea şi ea, văzînd atîta bine şi cinste de la dînşii, au socotit ea singură de bună voie ei de şi-au dat toate ocinele, şi vii, şi ţigani, şi bucate, şi odoară, şi argintu, şi hainile ce-u avut surorii sale Alecsandrei, giupînesli lui Iordachie Cantacuzino şi cuconilor ei.

Şi după moartea ei toate să hie a ei, numai să aibă a o griji şi a o cominda, şi să-i facă pameniţi cum este obicelul creştinescu, iară de se va tîmpla surorii-saa moarte înaintea ei, iară ea tot să aibă a se ţinea cu nepoţii ei, cuconii surorii-sa a Alecsandrei spătăroaei în viaţa ei. Iară după moartea ei, iarăşi să rămînă aceste toate ce se scriu mai sus nepoţilor ei, ficiorii surorii sale Alecsandrei spătăroaiei ce se scriu mai sus, iară alţi nepoţi sau alte rude a ei, nime să n-aibă treabă cu aceste ocini şi odoară şi argintu şi haine şi bucate, fără numai soru-sa Alecsandra şi cu ficiorii ei.

---

[71] Biblioteca Academiei, documente româneşti, nr. CDXXVI/39.
[72] „Teodor Codrescu", III, 1934, p. 86—87.
[73] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, p. 30—31.
[74] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 38—39.
[75] Idem, *ibid.*, p. 150—151.
[76] Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. IX, Iaşi, 1914, p. 158.
[77] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 45—46.
[78] M. Costăchescu, *Satul Cristeşti*, în „Ioan Neculce", fasc. 8, p. 50; v. şi V. A. Urechia, Miron Costin, *Opere complete*, vol. I, Buc., 1886, p. 103.
[79] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, pp. 80—82.
[80] „Uricariul", vol. XXV, pp. 70—72.
[81] Menţiune într-un act ulterior din 25 mai 1727 (Bibl. Acad., doc. rom. nr. LVIII/109).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru aceea şi domnia mea, dacă am văzut de a ei bună voe danie văzută de la dînsa de au dat cu voia ei surorii sale Alecsandrei spătăroei şi cuconilor ei, domnia mea încă am dat şi i-am întărit se ţie soru-sa Alecsandra spătăroaie şi cuconii ei toate acele moşii şi odoară şi argintu [...] ce va avè, nici să n-aibă treabă din tralţi nepoţi sau alte rude. Fără numai Alecsandra spătăroae şi cu ficiorii ei ca să hie lor drepte moşii ne clătit nici o dănăoară, în veci înaintea cărţii domniei mele". Semnează Duca Voevod [82].

Ilenii comisoaia, din împărţirea averii lui Gavrilaş Mateiaş, la 4 martie 1652, îi reveniseră următoarele sate : Halici, Grozinţi, Malinţi, Bocicăuţi, Boreşti, Burnevul, Ocna, Oşovul, jumătate sat Şiscăuţi, jumătate sat Derepcăuţi, jumătate sat Mihălceni, trei părţi Cerlena mare, toate la ţinutul Hotinului ; trei părţi de Babina, trei părţi de Stepaniuca, trei părţi Boianciuc, jumătate sat Doroşăuţi, jumătate sat Vasileu, jumătate sat Cernauca, o treime sat Boian, un sfert sat Lehăceni, toate în ţinutul Cernăuţilor ; satele Paltineţ, Budleni, Borodeşeni, Lopeni, în ţinutul Dorohoi ; un sfert sat Văscăuţi, o parte sat Sinăuţi, în ţinutul Sucevei ; Uriceni, Limbeni, în ţinutul Iaşilor ; şase fălci vie la Dealul domnesc, patru fălci vie la Episcop ot Cram ; două fălci vie la Hîrlău ; două fălci vie lîngă Iaşi, pe muntele Ursul [83].

Averea Alexandrei spătăroaia creştea aşadar dintr-o dată, cu 14 sate întregi, şase jumătăţi de sate, opt sferturi şi alte părţi de sate precum şi 14 fălci de vie.

Presupunem însă că administrarea acestora şi cea mai mare parte din venituri trecuseră de mult pe seama familiei Cantacuzino, încă de pe cînd trăia vistiernicul, iar actul de donaţie reprezenta acum o simplă formalitate. Cel puţin „a treia parte de Boian" trebuie să fi intrat oficial, prin cumpărare sau danie, în mîna vistierului Iordache curînd după împărţirea averii între copiii lui Mateiaş, deoarece, la 22 mai 1654, vistierul se judeca, ca proprietar, pentru acest sat — ulterior întregit de el prin cumpărături de la vornicul Ion Prăjescul — cu un vecin care îl reclamase pentru „împresurare" [84]. De altfel, aşa cum rezultă dintr-un act de mai tîrziu, din mai 1739, chiar şi Alexandra spătăroaia, după moartea lui Iordache, se judecase cu „Volcinceştii" — familia Volcinschi — pentru hotărele Boianului, încă înainte de a primi, în mod oficial, dania în moşii a surorii sale [85].

Se pare că Ileana comisoaia, care după moartea soţului ei se refugiase în casa cumnatului, n-avea nici pe departe calităţile de conducător de familie şi administrator de avere pe care le dovedea sora mai mică, Alexandra.

Dania primită de Alexandra din partea surorii Ileana a fost bine venită pentru că, chiar în acel an, după toate probabilităţile, s-a căsătorit şi a fost înzestrată cea de-a treia fată, Catrina, mama cronicarului. În zestrea ei intră : Boianul, Cernauca cu Cernauca stara, a patra parte de Lehăceni, jumătate sat Vasileu, satele Grozinţi, Bocicăuţi, Derepcăuţi şi Halincea, care provin din dania Ilenii (din care ultima, Halincea, danie directă către Catrina : „i-au dat mătuşă-sa comisoaia"), precum şi Pohorlăuţi, Vasilăuţi, Pilipce, Chiseleul, jumătate sat Valeva, jumătate sat Cuciur, toate în ţinutul Cernăuţilor ; Podraga, Lozenii, jumătate sat Cudreni, a patra parte sat Giurgeşti, toate în ţinutul Dorohoiului ; Ghergheştii (Ghenceşti), Ţipliceştii, Nistoreştii, Nicoreştii, toate la ţinutul Sorocii ; Pelinelii, în ţin. Fălciu ; Avramenii („care să chiamă acum Prigorenii") în ţin. Cîrligăturii ; Călineştii, în ţin. Iaşilor ; Cucutenii, în ţin. Roman ; Socii cu Strîmbii, în ţin. Neamţului, în total 21 sate întregi, 4 jumătăţi de sate şi două sate sfert, fără a se menţiona fălcile de vie şi sălaşele de ţigani [86].

Unii biografi ai lui Neculce şi-au pus întrebarea cum un simplu vistiernic al doilea sau al treilea, cum trebuie să fi fost tatăl cronicarului, care nu era de familie mare şi n-a jucat

---

[82] „Uricariul", vol. IX, p. 315—316.

[83] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100 ; T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. I, p. 257 ; idem, *ibid.*, vol. III, p. 46—47.

[84] „Arhiva gen.", II, p. 44—46.

[85] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 75—80.

[86] Idem, *ibid.*, p. 33—34 şi 65 ; v. şi M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 50—51.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un rol politic însemnat, a putut lua în căsătorie, şi cu o zestre atît de impunătoare, o fată dintr-una din cele mai de seamă familii din Moldova din acea vreme [87]. Acest fapt s-a explicat, pe de o parte, prin înrudirea lui Neculce vistiernicul cu Vasile Lupu, ceea ce-i dădea oarecare prestigiu, iar pe de altă parte prin împrejurarea că mama cronicarului, Catrina Cantacuzino [88], ar fi fost mută, cum ar rezulta din unele documente de familie, văzute de Tanoviceanu (dar nepublicate nicăieri), ceea ce ar fi dat şi porecla de Mutu sau Mutenco familiei Neculce. (Se citează de Tanoviceanu stolnicul Vasile Neculce zis şi Vasile Mutu).

Porecla de Mutu sau Muta, atribuită mamei lui Neculce, mai apare şi la Radu Greceanu, care, vorbind de cronicarul Neculce, îl numeşte „Ioniţă marele spătar, feciorul Mutei, den viţa şi sămînţa Cantacozineştilor" [89], afirmaţie de oarecare greutate dat fiind că venea de la un contemporan. De altfel, epitetul de „mutul" va fi alăturat şi numelui cronicarului în „izvodul" prezentat de Dimitrie Cantemir lui Petru cel Mare, la 26 iulie 1711, cuprinzînd boierii şi slujitorii moldoveni cu care domnul trecea în Rusia după înfrîngerea de la Stănileşti [90].

Simpla poreclă nu ne dă însă posibilitatea să stabilim dacă, în cazul mamei cronicarului, era vorba de o infirmitate sau ea reprezenta numai caracterizarea unei femei puţin vorbăreţe. În ce ne priveşte, nu socotim întemeiată alternativa infirmităţii. Mai întîi, încă din 1925, Iulian Marinescu, interpretînd un document din 1728 de la Sanda Done, sora cronicarului, semnalează un pasaj în care aceasta arată că maică-sa vorbea : „dacă au aflat maica mè pentru împărţeala satelor ce au făcut dumnealor, mare ceartă au avut cu dumnealor, *zicîndu-le* căci n-au îngăduit pînă mă voi face eu mare" [91]. În al doilea rînd, Catrina Neculce s-a măritat destul de tînără, neconstituind, după părerea noastră, o „piatră în casă" pentru bătrîna vistierniceasă. Ea trebuie să fi avut, în 1670 cînd s-a căsătorit prima dată, cu Neculce vistiernicul, cel mult 20—22 de ani, pentru ca, după aproape 10 ani, să se fi putut căsători, din nou, cu Enache grămăticul, şi să mai aibă pe cele două fete, Maria şi Sanda, surorile cronicarului, cea mai mare născută după 26 decembrie 1680 [92]. În al treilea rînd, Neculce vistierul era frate, după tată, cu Stamatie Hiotul sau Hadîmbul, mulţi ani postelnic mare în divanul Moldovei, mort în 1670, ceea ce adăuga calităţilor vistiernicului încă o verigă de prestigiu, pe lîngă înrudirea, amintită, cu Vasile Lupu.

În căsătoria Catrinei cu Neculce vistierul, noi presupunem influenţa directă pe lîngă Alexandra a lui Gh. Ursachi vistierul, ginerele din 1666, care-şi introducea acum în familie un conaţional — grec sau aromân rumeliot — în orice caz un tovarăş de afaceri [93], pe care, dacă el, Ursachi, n-ar fi intrat în dizgraţia lui Duca, l-ar fi ajutat, desigur, să se ridice şi pe scara rangurilor boiereşti. De altfel, influenţa lui Gh. Ursachi se va vedea şi în cea de-a doua căsătorie a Catrinei Neculce, cu Enache grămăticul [94].

---

[87] I. Tanoviceanu, *Contribuţiuni...*, p. 15—16.

[88] Idem, *ibid.*, p. 16 — greşit : Alexandra.

[89] Radu Greceanu, *Viaţa lui Constantin-vodă Brîncoveanu*, în *Cronicari munteni*, ediţie îngrijită de Mihail Gregorian, cu un studiu introductiv de Eugen Stănescu, vol. II, Bucureşti, E.P.L., 1961, p. 143 şi 262. Vezi şi : Aurora Ilieş, *Contribuţii la biografia cronicarului Ion Neculce*, în „Anuarul de filologie", tom. XV, 1964, Iaşi, Edit., Acad., p. 165—168.

[90] C. G. Bedreag, *„Pohod na Charkov — 1711"*, Iaşi, 1943, p. 5 (extras din „Studii şi cercetări istorice", Iaşi, I, 1943, nr. 1).

[91] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 5.

[92] Act cu această dată privitor la Enache grămăticul, în care se vorbeşte de „cuconii dumilorsali care-i va dărui Dumnedzău" (Bibl. Acad., doc. rom. nr. XLIV/150).

[93] Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, suplem. II/3, Bucureşti, 1900, p. 202, şi 203 ; v şi N. Iorga, *Istoria comerţului românesc*, vol. I, Epoca veche, Bucureşti, 1925, p. 289.

[94] Pentru relaţiile lui Neculce vistierul cu Gh. Ursachi şi împrejurările căsătoriei lui cu Catrina Cantacuzino, vezi : D. Velciu, *Neculce vistierul, tatăl cronicarului Ion Neculce*, în „Limbă şi literatură", vol. 15, Bucureşti , 1967 (sub tipar). În legătură cu Enache grămăticul pregătim un studiu care va documenta, între altele, relaţiile lui cu Gh. Ursachi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Iordăchioaia visterniceasca" are însă, în continuare, treburi numeroase şi cu moşiile. În 1670, în acelaşi an în care-şi mărita cea de-a treia fiică, are necazuri cu o parte din oamenii din satul Blăgeşti — ce-i aparţine —, care şi-au lăsat seliştile lor „şi-au mers de şi-au făcut case iară pre acela hotar a Petreştilor", al vornicului Alexa Arapul, care se plînge domniei că i se împresoară satul. Domnul Gheorghe Duca, la 27 iulie 1670, dispune să fie scoşi de pe hotarul Petreştilor toţi acei oameni cu ce şi-au făcut acolo, afară de cei ce vor dovedi cu acte că „se ţin" de acel loc[95].

În 1671, la 1 mai, împrumută cu 150 de lei pe „Păpăluţ, ginerele Căzacului de Mălăeşti", pe timp de 11 luni, şi ia drept zălog o parte din satul Vădeni[96].

Trec apoi aproape nouă ani şi nu mai găsim nici o menţiune, în documentele cunoscute pînă în prezent, despre Alexandra spătăroaia pînă prin 1680, înainte de 23 iunie, cînd, dintr-un act de cumpărare al ginerelui ei Enache grămăticul, o aflăm primind danie de la un Arsenie, partea de prisacă a acestuia în Cîrsteşti (ţin. Cîrligăturii), ca preţ pentru eliberarea lui şi a feciorilor lui din vecinie[97]. Urmează apoi căsătoria ultimului copil, stolnicul Iordache Cantacuzino. Ni s-a păstrat actul, din 10 februarie 1683, prin care Alexandra, exprimîndu-şi mulţumirea sufletească „că din mila lui Dumnedzău, alţi fii ci-am avut i-am căsătorit" şi că i-a înzestrat cum se cuvine, nemaiavînd ce-i da drept odoare la căsătorie fiului mai mic, „i-am dat satul Băşeanii şi satul Poprincanii, cu alte sălişte ce sînt împregiur", cu mare blestem, întărit cu semnătura mitropolitului ţării, Dosoftei, ca această hotărîre să nu fie stricată de alte rude. Este într-adevăr puţin faţă de ce primiseră surorile, marcînd o oarecare scădere a averii familiei, dar presupunem că stolnicul, care se căsătorise cu Ileana, din neamul Catargieştilor, primea şi el, o dată cu soţia, după cum era obiceiul, o zestre frumoasă[98].

Pe aceeaşi dată — 10 februarie 1683 —, Iordăchioaia dă danie satul Ionăşeni nepotului ei Ioniţă, feciorul „hiastrului" Toderaşco Iordachi, vil-vistiernic[99], sat pe care donatarul îl va dărui şi el, în 1692, după moartea bunicii sale[100].

Din aceeaşi perioadă trebuie să fie şi actul prin care Iordăchioaia donează satul Berenii fiului ei vitreg, Toderaşco Iordachi[101].

La 1 octombrie 1683, Alexandra spătăroaia vinde doamnei Nastasia a lui Gheorghe Duca Vodă, un loc de casă, în Iaşi, pe Uliţa mare „între Mitropolia veche şi casele Prăjesculuî", precum şi „a treia parte den casăle Iorgăi postelnicul, den loc şi den casă de piatră şi den pivniţă de piatră, parte Alecsandrei, surorii Iorgăi postelnicul"[102].

Este interesant de semnalat că, din acest act, se înţelege că ambele proprietăţi ar fi fost cumpărături ale lui Neculce vistiernicul de la Alexandra stolniceasa, sora răposatului Iorga postelnicul, care au rămas Iordăchioaiei „pentru dziastrile ce-au fost dat Neculcii vistiarnicul". Aceasta indică, contrar unor afirmaţii de care s-a făcut caz[103], că Neculce vistiernicul poseda totuşi unele proprietăţi, cumpărături, deosebit de cele pentru care-i „întorsese banii", înainte de căsătorie, Ursachi vistierul, şi că le-a cedat soacrei în schimbul zestrei primite.

---

[95] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 122—123.

[96] Idem, *ibid.*, p. 126—127; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 42.

[97] Bibl Acad., doc. rom., nr. II/287.

[98] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. IV/1, Iaşi, 1914, p. 67—68; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 45.

[99] Idem, *ibid.*, p. 66.

[100] Idem, *ibid.*, p. 216; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 48.

[101] V. A. Urechia, *Miron Costin, Opere complete*, cit. vol. I, p. 84—85; actul este însă greşit datat 10 februarie 7161 (1653), fiind probabil din 7191 (1683); greşeala de datare e flagrantă deoarece în el se menţionează „reuposatul (sic!) Iordache spătarul", care era în mod cert în viaţă în 1653.

[102] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 36—37; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 93; „Ioan Neculce", fasc. 8, p. 215.

[103] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 3—5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar iată că ne apropiem de evenimentele care au determinat plecarea familiei, „de răul leşilor", în Ţara Muntenească, aşa cum arată cronicarul în scrisoarea sa din 10 iulie 1732. Aceste evenimente sînt redate, fără referire directă la propria-i familie, şi într-un pasaj din cronică : „Iară în al doile anŭ a domniei lui Cantemir, scoborîtu-s-au craiul Sobeţchie cu toată puterea sa, şi cu toţi hatmanii, şi cu toată recipospolita, şi cu multe poghiazuri în toate părţile, în toată ţara, pre la Ocnă, pe la Bîrlad, pe la Bujoreni, de nu rămînè un loc neprădat şi nestricat. Tăiat-au atunce leşii pe doamna Rucsanda, fata lui Vasilie-vodă, la cetate la Neamţu, şi pe Andriceşoaia, şi pe Enache gramaticul la o mînă, şi pe alţii mulţi. Că să făcusă tălhari nu numai de la oastea leşască, şi şi din munţii ungureşti, de jăcuiè mănăstirili, şi alţii dinspre Bugeagŭ. Încotro căutai, tot de tălhari dai. Atunce mulţi boieri şi giupînesă săraci ş-au lăsat casăle ş-au fugitŭ în Ţara Muntenească de răul tălhăretului. Atunce craiul s-au coborît în gios pen tîrgu pen Ieşi ş-au mărsu în gios pe Prut pănla Pagul. Şi de la Pagul n-au putut merge mai nainte, că i-au ieşit turcimea şi cu tătărîmea înainte. Şi s-au întorsu înapoi, încungiurat de tătari : care cum ieşiè din obuz, cum îlŭ lua tătarli. Şi s-au întorsu iar pen Ieşi înapoi. Şi era şi Petriccico-vodă cu dînsul. Ş-au lovitŭ pe la Tîrgul Frumos, şi n-au agiunsu cailor obuzului apă heleşteul cel mare de la Prigoreni. Ş-au luat Siretul în sus ş-au lovitŭ pe la Cernăuţi la Şletin în ţara lui. Iară Cantemir-vodă l-au gonit cu tătarli pănla Siret, la Hărmăneşti.

Atunce au ars leşii şi tătarli multe curţi boereşti la ţară şi la Ieşi. Ars-au în Lunganî, în Obrejeni, în Popi, în Doroşcani la Leca, în Căcărădzeni 2 părechi, în Podobiţi, într-alţi Lungani, în Albeşti, în Brăieşti, în Prigoreni, în Găneşti, în Tîrgul Frumos, în Criveşti, în Petrişu, în Heleşteieni, în Hăbăşeşti, în Ruginoasa, în Hălăuceşti, în Cozmeşti, în Purceleşti, în Stolniceni, în Păşcani şi pe alte locuri multe. Tot curţi şendilile boereşti au arsu atunce, fiind oameni închişi pen mănăstiri de frica leşilor ş-a tătarilor. Era în Golle oca de apă un potronic" [104].

Lucrurile se petreceau, deci, în 1686 [105], „în al doile anŭ a domniei lui Cantemir" şi plecarea familiei în Muntenia, în frunte cu bătrîna Iordăchioale, era motivată, aşa cum reiese din textul de mai sus, de grele necazuri ce atinseseră familia : fusese ucis tatăl vitreg al cronicarului, Enache grămăticul [106], fuseseră stricate recoltele şi arse casele şi curţile de la Prigoreni, unde stătea Enache grămăticul cu soţia, mama cronicarului, acum văduvă a două oară, şi cu fetele lor Maria şi Sanda, încă mici, fuseseră arse casele şi curţile din Păşcani, în imediata vecinătate a Blăgeştilor, unde-şi avea aşezarea bătrîna Iordăchioale, cu fiul cel mic Iordache Cantacuzino stolnicul şi cu nepotul Ion, viitorul cronicar, care, după cît se pare, nu se împăca prea bine cu tatăl vitreg.

În Ţara Românească, mai bine apărată prin poziţia ei geografică de incursiunile polonilor, cazacilor sau tătarilor, Iordăchioaia putea conta pe sprijinul direct al rudelor apropiate, Constantin Cantacuzino stolnicul, marele cărturar, şi Şerban Cantacuzino, domnitorul ţării, nepoţi de frate ai fostului ei soţ Iordache Cantacuzino vistierul, veri primari cu mama cronicarului.

În timpul acestui refugiu, familia Cantacuzinilor moldoveni trebuie să fi stat şi prin Bucureşti, adevărat focar de cultură în acea vreme, care a lăsat, de bună seamă, urme în formarea intelectuală a viitorului cronicar, dar mai ales pe la moşiile dinspre Drăgăneşti de Vlaşca şi Roşiorii de Vede ale rudelor, locuri de care Neculce aminteşte repetat în cronică [107].

[104] I. Neculce, *Cronica*, p. 96—97.

[105] Nu poate fi acceptată interpretarea lui N. Iorga (*Ist. lit. rom. sec. XVIII*, vol. II, ed. a II-a, p. 270, nota 5) că plecarea în Muntenia ar fi putut avea loc cu prilejul celei de-a doua incursiuni a lui Sobieski în Moldova, din 1691, de vreme ce Neculce, în cronică, afirmă categoric „în al doile anŭ a domniei lui Cantemir", şi scoate în evidenţă, e drept fără să personifice, atîtea nenorociri care au atins familia lui cu această ocazie, justificînd din plin expresia din scrisoare : „de răul leşilor".

[106] Nu vedem justificată, din punct de vedere al sensului, emendaţia introdusă în ediţia Iorgu Iordan „la o mînă", faţă de ediţia Kogălniceanu „fiind cămăraş la Ocnă".

[107] I. Neculce, *Cronica*, p. 85, 103, 104.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şederea în Muntenia n-a fost totuşi atît de liniştită pe cît sperau bejenarii moldoveni, căci, după moartea — suspectă — a lui Şerban Cantacuzino, în al doilea an al domniei lui Constantin Brîncoveanu, are loc intrarea în ţară a austriecilor conduşi de generalul Heissler, care ocupă şi Bucureştii, urmată de invazia tătarilor chemaţi să ajute la izgonirea lui Heissler, amănunte pe care Neculce, de vreo 17—18 ani acum, le reţine şi le va reda cu multă culoare în cronica sa.

În aceste împrejurări tulburi, greu de suportat de o persoană în vîrstă care căuta tocmai liniştea, trebuie să fi murit bătrîna Iordăchioaia vistierniceasa.

Restul familiei — cronicarul, mama sa[108], cele două surori şi unchiul, fratele mamei, Iordache Cantacuzino stolnicul, cu soţia Ileana — se întoarce, după patru ani de la plecare, deci prin 1690, înapoi în Moldova, aşezîndu-se, după toate probabilităţile, la Prigoreni[109] sau poate la Paşcani[110] unde-şi avea casele Iordache Cantacuzino stolnicul, deoarece satul Blăgeşti se "împrăştiase şi se pustiise în cei patru ani de refugiu.

Aceasta a fost Alexandra vistierniceasa sau spătăroaia, „Iordăchioaia cea bătrînă", bunica dinspre mamă a cronicarului Neculce, moldoveancă din Bucovina, care, devenind cap al familiei după moartea vistiernicului, a administrat, timp de 25 de ani, cu mînă sigură, o avere uriaşă, pe care, în parte, a mai şi mărit-o, războindu-se mai tot timpul cu vecinii ce căutau să-i strice hotarele moşiilor. Ea şi-a căsătorit în chip fericit copiii, menţinînd la un nivel ridicat prestigiul familiei Cantacuzino, ilustrat din plin, pînă atunci, de Iordache şi fratele său Toma vornicul în Moldova şi, în măsură chiar mai mare, de rudele lor apropiate din Ţara Românească.

Pentru a-i menţine trează amintirea în sînul familiei, şi-a botezat, fără îndoială, Neculce pe unul din fiii săi cu numele de Alexandru.

3. După cum am arătat mai sus, Ion Neculce, rămînînd de mic, de pe la 5—6 ani, orfan de tată, a fost crescut în casa bunicii sale, în Blăgeşti, lîngă Paşcani, împreună cu Iordache viitorul stolnic, feciorul cel mai mic al Iordăchioaiei, şi, poate, pentru o bucată de vreme, cu maică-sa, văduvă.

Ceilalţi copii, Teodor Iordachi, „hiastrul", şi fetele Safta şi Maria, căsătoriţi, părăsiseră casa părintească.

Ca cel mai mic nepot pînă la naşterea fetelor, cît şi pentru faptul că rămăsese atît de timpuriu orfan de tată, Neculce se va fi bucurat de multă atenţie din partea bunicii şi, în serile lungi de iarnă, multe poveşti cu feţi frumoşi şi cosînzene îi vor fi încîntat aceşti ani ai copilăriei. Dar, alături de povestirile de simplă imaginaţie, bunica Iordăchioaie trebuie să fi fost aceea care îi va fi prezentat, pentru prima dată, tot sub formă de poveşti, şi diferitele tradiţii din popor în legătură cu faptele unor personalităţi atît de importante ale istoriei noastre, cum au fost Ştefan cel Mare şi Petru Rareş, care, mai ales în ce-l priveşte pe primul, au avut o largă circulaţie în Bucovina, unde Alexandra şi-a petrecut copilăria şi o bună parte din tinereţe[111].

Dacă referitor la sursa acestui grup de povestiri din *O samă de cuvinte*, prin cele de mai sus, emitem o simplă presupunere, în legătură cu alte povestiri ale cronicarului avem motive să afirmăm, cu toată greutatea, că ele îşi au izvorul la bătrîna Iordăchioaie. În această cate-

---

[108] I. Tanoviceanu, în „Arhiva", II, 1890, p. 330, considera că din scrisoarea din 10 iulie 1732 nu se poate stabili în mod concret dacă mama cronicarului s-a reîntors în Moldova sau a murit şi ea în timpul refugiului. Din scrisoarea din 1728 a Sandei Done, menţionată mai sus, rezultă însă că ea trăia încă în 1702, cînd a luat poziţie faţă de împărţeala moşiilor între copii, făcută fără ştiinţa ei, în acel an. Era, de asemenea, în viaţă la 4 martie 1704, cînd vinde, împreună cu fiul Ion şi ginerele Ştefan Luca, satul Pohorlăuţi, din ţinutul Cernăuţilor. (N. Iorga, *Studii şi doc.*, V, p. 405—406; T. Bălan, *Doc. bucov.*, III, p. 118—119.)

[109] M. Costăchescu, *Satul Prigorenii...*, p. 54.

[110] I. Tanoviceanu, „Arhiva", II, 1890, p. 331.

[111] V., de pildă, Sim. Fl. Marian, *Tradiţii poporane din Bucovina*, adunate de..., Buc., 1895.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gorie situăm, în primul rînd, cele două istorisiri în legătură cu Miron Barnovschi (nr. XXII şi XXIII)[112]. Sursa lor trebuie să fi fost Gavrilaş Mateiaş, marele logofăt, tatăl Iordăchioaiei, care, după cum s-a arătat mai sus, a însoţit pe Miron Barnovschi — cumnatul său — la Constantinopol, figurînd desigur între acei „mulţi boieri şi mazili şi curteni" menţionaţi în povestire, şi care a stat lîngă el pînă în ultimele-i clipe, domnul lăsîndu-i chiar executorul său testamentar. E firesc ca, după întoarcerea de la Constantinopol, Mateiaş să fi povestit, în primul rînd în familie, cele petrecute acolo, cu amănuntele drumului şi morţii tragice a rudei lor, domnitorul, fapte ce s-au păstrat şi transmis mai departe prin intermediul membrilor familiei, copiii lui Mateiaş.

Una din cele două istorisiri referitoare la Barnovschi, cea privind moartea calului acestuia, este redată şi în cronica lui Miron Costin, deşi Neculce spune că „letopisăţul de aceasta nu scrie nimicu"[113]. Forţîndu-se într-o oarecare măsură sensul contextului, s-a tras concluzia, din pagina lui Miron Costin, că el deţinea această ştire de la Toma vornicul Cantacuzino[114], deşi este mult mai firesc s-o fi aflat direct de la tatăl său, postelnicul Iancu Costin, însoţitor şi el, împreună cu Mateiaş, al lui Miron Barnovschi la Constantinopol. După interpretarea noastră, în textul lui Miron Costin, Toma vornicul este luat drept martor numai pentru cucernicia şi dragostea de Dumnezeu a domnitorului[115].

Un alt grup de povestiri, cu certă origine în familie, este al acelora care privesc direct pe cei doi fraţi Cantacuzini, Iordache vistierul şi Toma vornicul (nr. XXX, XXXIII, XXXVI, XXXIX)[116].

S-a arătat mai de mult că „din preajma lui Toma vornicul şi fratelui său Iordache a putut să audă Neculce o serie întreagă de întîmplări în legătură cu aceste două personaje"[117]. Dar Iordache a murit în 1664 şi Toma în 1666, cu opt şi, respectiv, şase ani încă înaintea naşterii cronicarului. Cine putea să reţină mai bine asemenea întîmplări şi să le transmită cu lux de amănunte cronicarului — cel mai devreme cînd acesta avea 10—12 ani, şi şi le putea întipări în minte — decît bunica Iordăchioaia care luase parte, ca soţie, cu tot sufletul la ele sau li fuseseră povestite direct de cei în cauză.

Să luăm, de pildă, povestirea nr. XXXIII în care se redau chinurile suferite de cei doi Cantacuzini, după căderea lui Vasile Lupu, din partea noului domn Gheorghe Ştefan, hotărît să-i omoare la Buciuleşti, pe Bistriţa, unde-i ţinea închişi. Episodul este relatat şi de Miron Costin în cronica sa[118]. Dar în timp ce la Miron Costin se dă o expunere sumară, fără nici un fel de amănunte, la Neculce istorisirea abundă în precizări de tot felul: scoaterea lor noaptea, cu luntrea pe Bistriţa, speriindu-i că-i îneacă, jefuirea de sate, haine, odoare, bucate şi de 90.000 de galbeni de aur ungureşti, trimiterea armaşului cel mare Hăbăşescul să-i omoare etc. Apare chiar o oarecare deosebire de fond: la Miron Costin se spune că Gheorghe Ştefan, cum a auzit de venirea la domnie, în Ţara Românească, a lui Constantin Şerban Basarab, cumnat cu Constantin postelnicul, fratele celor doi Cantacuzini moldoveni, a şi trimis ordin să nu-i mai omoare; la Neculce se dă o istorie întreagă cu căpitanul Uşurelul, trimis cu cărţi anume de Constantin Şerban Basarab, la rugămintea fratelui lor Constantin postelnicul, pentru ier-

---

[112] I. Neculce, *Cronica*, p. 16—17.

[113] Acest lucru a fost explicat prin faptul că Neculce a cunoscut, pentru această perioadă, nu textul lui Miron Costin ci o formă prescurtată de Nicolae Costin, în copie din 1721, (mai probabil din 1732 — obs. ns.), care nu conţinea episodul respectiv (v. N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. III, p. 35, notă).

[114] I. Şiadbei, *Cercetări asupra cronicelor moldovene*, I, Iaşi, 1939, p. 8.

[115] V. Miron Costin, *Letopiseţul ţării Moldovei de la Aron vodă încoace*, în *Opere*, ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 103.

[116] I. Neculce, *Cronica*, p. 21, 22—24, 26.

[117] I. Şiadbei, *op. cit.*, p. 9.

[118] Miron Costin, *op. cit.*, p. 169.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tarea celor doi prinşi, în caz contrar domnitorul muntean ameninţînd cu stricarea prieteniei şi chiar cu războiu. În plus, se mai scoate în evidenţă că Uşurelul a venit de la Bucureşti la Iaşi numai într-o zi şi-o noapte — de unde şi porecla —, „careli după acee multă milă au avut de la Cantacozineşti". Toate aceste amănunte nu puteau proveni decît din imediata apropiere a celor doi, şi Alexandra, soţia lui Iordache, era cea mai îndreptăţită să le cunoască şi să le transmită viitorului cronicar.

Este mult mai probabil că şi alte povestiri din cadrul celor *O samă de cuvinte* — şi cu deosebire cele privitoare la domniile lui Vasile Lupu şi Gheorghe Ştefan — le-a primit Neculce încă din copilărie, din gura bunicii sale Iordăchioaia, decît că le-a culeş, spre bătrîneţe, cînd îşi scria cronica, păstrate din om în om, la mai bine de jumătate de veac după ce întîmplările respective avuseseră loc.

Din aceeaşi sursă de familie, şi prin intermediul aceleiaşi bunici, presupunem că au ajuns de timpuriu la cunoştinţa lui Neculce şi o serie de fapte privitoare la bătrînii Cantacuzini, Iordache şi Toma, care sînt relatate în prima parte a cronicii şi nu se găsesc în textul *Letopiseţului Ţării Moldovei*, 1661—1705, folosit ca izvor de Neculce[119]. Ne referim la intervenţia celor doi Cantacuzini pentru numirea ca domn a lui Istrate Dabija[120], la încuscrirea lui Iordache vistierul cu Dabija Vodă[121], la intervenţia lui Toma vornicul pentru numirea ca domn a lui Gheorghe Duca cel bătrîn[122] etc.

Toate acestea, ca şi multe altele pe care nu le putem identifica, le va fi culeş viitorul cronicar din gura bunicii, cu copilărească curiozitate la început, apoi, pe măsură ce creştea — bunica a murit cînd el avea 17—18 ani — cu sentimentul mîndriei că făcea parte dintr-o familie de oameni de seamă, cu fapte pilduitoare în istoria ţării, a căror memorie de pe atunci îşi va fi propus s-o cinstească prin cuvintele de laudă pe care le-a înscris, la adresa lor, în cronică.

Cele arătate mai sus ne permit să afirmăm, în încheiere, că bunica cronicarului, Alexandra Cantacuzino, „Iordăchioaia visterniceasa bătrînă", care, ca fiică a marelui logofăt Gavrilaş Mateiaş şi apoi ca soţie a marelui vistier şi spătar Iordache Cantacuzino, a trăit în miezul istoriei Moldovei mai bine de jumătate de veac, a constituit una din sursele principale de informaţie ale lui Neculce pentru *O samă de cuvinte* şi pentru partea de început a *cronicii*.

Putem spune chiar că în casa acesteia, în care, într-un timp, se făurea istoria Moldovei şi în care trăise, o bucată de vreme, un înaintaş al său în ale scrisului, cronicarul Miron Costin, şi-a descoperit Ion Neculce însăşi vocaţia sa de istoric.

ION GHICA, AUTOR AL BROŞURII PAŞOPTISTE *CE SUNT MESERIAŞII?* ŞI COLABORATOR LA GAZETA UNIONISTĂ „STÉOA DUNĂRII"

VIRGIL IONESCU

În cadrul activităţii noastre de cercetare a gîndirii social-economice şi politice româneşti din veacul trecut avem citeodată prilejul să dăm peste scrieri necunoscute care au atît o valoare ideologică cît şi una artistică.

Răsfoind actele şi manuscrisele rămase de la Ion Ghica, am putut observa că printre ele se află şi broşura anonimă *Ce sunt meseriaşii*? (B.A.R., Arhiva Ion Ghica, mapa V, acte 1848—

[119] *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*, editat de C. Giurescu, Bucureşti, 1913.
[120] I. Neculce, *Cronica*, p. 31.
[121] Idem, *ibid.*, p. 32—33.
[122] Idem, *ibid.*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1854, f. 233—238), care a circulat înainte de izbucnirea revoluției de la 1848 din Țara Românească. Scrierea a fost reeditată în volumul I, din *Anul 1848 în Principatele Române*, București, 1902, p. 460—467, cu mențiunea că provine din „Ghica Papiers, 1848, no 2".

Unii cercetători istorici au considerat pe Ion Ghica ca autor presupus al scrierii, iar E. Lovinescu, după cum se știe, o considera o manifestație a spiritului revoluționar pașoptist din Moldova. Tratatul *Istoria României* (vol. IV, p. 49 și 60), deși combate punctul de vedere al criticului literar, consideră autorul ca „necunoscut". Sîntem însă în măsură să afirmăm că broșura *Ce sunt meseriașii?* este în mod sigur opera lui Ion Ghica. Într-o listă de „pièces politiques imprimées", el inserează la nr. 2 „*Ce sunt meseriașii?* de Ion" (B.A.R., Arhiva lui Ion Ghica, mapa VI, acte 1848—1859, f. 83); or, cu acest nume Ion Ghica a semnat mai tîrziu o serie de articole în „Journal de Constantinople" [1] precum și o scriere care s-a publicat în „Stéoa Dunării", an. II, nr. 6, Iași, 17 ianuarie, p. 24, și nr. 11, Iași, 2 februarie 1856, p. 44.

Se cunoaște că broșura *Ce sunt meseriașii?*, în prima ei parte, rezumă și localizează pamfletul *Qu'est-ce que le tiers état* al revoluționarului francez din 1789, J. E. Siéyès, iar în a doua expune programul revoluției muntene [2].

Cît privește scrierea publicată în „Stéoa Dunării" — ea se intitulează *Idei gressite* — este semnată „K... Ion***" și conține, într-o formă literară, o combatere a vîrfurilor clasei dominante din Țara Românească și Moldova, și anume a modului denaturant în care acestea prezentau străinilor fizionomia social-economică a provinciilor românești. Ion Ghica reia aici susținerile sale, aflate în broșura *Ce sunt meseriașii?*, cu privire la existența stării a treia în cele două țări române.

Sub forma originală, scrierea se află la B.A.R., *Msse române*, nr. 2825, f. 1—8. Față de autograful lui Ion Ghica, M. Kogălniceanu a intervenit cu modificări redacționale, spre a face textul corespunzător gustului cititorilor moldoveni, și, în cîteva cazuri, cu mici adăugiri și cîteva modificări de conținut, căci și el cunoștea pamfletul lui Siéyès. În virtutea acestui fapt, pașoptistul moldovean s-a socotit probabil îndreptățit să se considere coautor, punînd la sfîrșitul scrierii „K...", inițiala sub care semna unele articole, alături de Ion***, semnul scriitorului muntean.

Necunoscînd manuscrisul lui Ion Ghica, prof. Dan Simonescu, într-o bibliografie [3] și chiar în articole recente [4] atribuie scrierea *Idei greșite* lui M. Kogălniceanu. În realitate, ea aparține lui Ion Ghica. Reproducem mai jos scrierea, păstrînd particularitățile manuscrisului muntean :

„*Astăzi numai birjari nu călătoresc*, a zis nu sciu care moralist. Odinioară, Rumânu care fusese pînă la Beciu era privit ca năsdrăvan sau cel puțin farmason. Nu sunt 25 de ani de cînd negustori care se hotăra să se ducă înșii pînă la ermarocu de la Lipsica își făcea mai întîiu diata, se spovedea și se grija ca de moarte, apoi și cînd s'întorcea, cine era ca ei. Povestea nisce lucruri de te lăsa încreminit : *a beau mentir qui vient de loin*, zice povestea. Curioasă era ideea ce-și făcea rumâni de Occident după spusa acelor călători. Cînd să rătăcea cîte un boer rumân pînă la Paris, ho ! atunci avea trei ani de povestit despre minunele saloanelor în care a fost priimit cu toată multiumire gasdelor și cu cuvenita cinste către barba și caftanul dumnealui ; cine n-a auzit istorica stereotipă (f. 1 recto) a comtesi, marchisi sau a duchesi fulgerată de segeții lui Cupidon la cea dîntîiu lovitură a razei arzătorului ochiu al boerului. În adevăr, saloanele de care povestea, foarte bogate în adevăr, erau proprietatea lui Frascati, posesia lui Benazet sau alte *tapis verts*, și frumoasele marchise nu avea alt pergament decît carta politii, nobleță care nu apăra todauna, pe fericitul nostru erou de consultațiile mai mult sau mai puțin gratuite ale D-lui C. Albert.

---

[1] Cf. D. Păcurariu, *Ion Ghica*, București, 1965, p. 156.

[2] Cf. G. Zane, *Economia de schimb în Principatele Române*, București, 1930, p. 407—408.

[3] Vezi *Studii și materiale de istorie modernă*, vol. I, București, 1957, p. 461 sub 85.

[4] Vezi „Ramuri", an. III, nr. 6 (23), iunie 1966, p. 17, și „Studii", t. 19, 1966, nr. 5, p. 863—865.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Astăzi însă lumea s-a schimbat, rumâni au bani de cheltueală, strae de primeneală şi de nu au cal de călărie ca în zilele strămoşilor noştri au vapoarele şi drumurile de fer care le deschid confortabilile lor perne umplute cu elastic, care de care să-i rădice piste mări şi piste ţeri. Ş-apoi, ei nu mai sunt *les paysans du Danube* de altă dată, sunt comţi, (f. 1 ^{verso}) baroni, princi cel puţin, ba unii sue vîrful nasului şi pînă la tronul Imperial, povestea cubelcului :

melc, melc, codobelc, scoate coarne...

În zioa de astăzi, un om cu musca în barbă şi şalvari roşii, fie plin de colb şi de sudoare de s-a înfăţişa la uşa salonului celui mai mare magnat al Vieni sau celui mai gras lord al Engliteri, chiar în seară de gală, uşile acelui salon s-ar deschide cu cîte duoă canaturile, nobili cu cusături şi damile, cu diamanturi s-ar da în lături ca să facă loc Suabului să le spue poveşti de la Malakoff de la Tractir (fără calambur) şi alte vitejii. Asemenea poţi fi încredinţat că şi comtele A... anu sau prinţiul B... scu n-are decît să adaoge consierjului sau suijului după numele lui ca să vadă ca prin farmec să fie priimit la Ambasador, la Ministru, la Craiu chiar. Îţi închipuesci (f 2^{recto}) frumuseţile de lucruri ce se povestesc şi ideea ce trebue să-şi formese acei oameni despre teara noastre.

Odinioară, d-abia din veac în veac se rătăcea cîte un călător frances, engles sau neamţiu prin Principate, sau cîte un negustor de participuri, printre lecţii masgălea cîteva observaţii asupra rumânilor care după o reflecţie şi o suscripţie de mulţi ani luau forma unei broşuri de 50 pînă la 80 de feţe, în care spunea Europei în mirare că Bucuresci nu este ceea ce geografi numesc Bohara, că la Eaşi vara este călduroasă şi earna friguroasă, că boeri va să zică care au ţigani şi că riurile principatelor cară aur cu lopata. Astăzi nu este vapor de la deal sau de la vale care să nu arunce pe terimul rumânesc cîte o jumătate de duzină de politici, moralişti şi alţi publicişti călătorind pentru fericirea neamului omenesc, dar totodată în socoteala unui librer sau unui gazetar, cu tocmeală ca în 21 de zile să aducă nesăţioasei maşine lui Guttemberg materie de trei volume octavo pline de fericirea Principatelor, de pacea Europeană, ecuilibriu între puteri, integritatea Imperiului Ottoman şi toate chestiunile care d-a dreptul sau lăturalnic se ating de aceste mari interesuri. Astăzi se scrie à la vapeur.

Şi toate astea se vînd, ba încă multe şi se citesc ! Cine astăzi nu caută să scie ce să facă de la Swiborg pînă la Taganrog. Cine nu întreabă ? Cine nu citesce ? Rumâni povestesc multe *de visu* ba unii şi scriu, Anglofranco-germani scriu şi povestesc. Închipuiesceţi dar comerciul de idei ce să face astăzi şi repejiunea cu care trec ele dintr-o margine a pămîntului la alta. Închipuiesceţi dar efectul ce poate avea o idee (f. 3^{recto}) greşită cînd ea poate aţăţa simpatiea sau antipatiea altor cetitori sau ascultători. Luînd numai pe cele însărate cu bună credinţă, voi să-ţi dau un speciment de această stare a lucrurilor, aducîndu-ţi o convorbire ce am avut anul trecut cu un turist care [era] stringător de idei.

O idee greşită

— Cele ce-mi zici, domnule, despre rolul ce poate juca teara dumitale în ecuilibriul European sunt adevărate, îmi zice el, o mărturisesc. În desvoltarea materială a Rumânilor, Europa află un interes comercial foarte mare, află o acţiune politică în desvoltarea intelectuală a neamului vostru, o garanţie şi o acţiune civilisătoară în desvoltarea lui morală. Precum ai zis-o foarte bine, parcă provedinţa v-a aruncat între slavi (f. 3^{verso}) a trei imperiuri ca să fiţi o stavilă la unirea lor. Dar cum să vă dăm o esistenţă ? Cum să vă organisăm ? De aţi fi fost oameni să vă puteţi guverna într-un chip despotic sau cel puţin aristocratic era lesne ; dar voi aţi băut din ideile noastre din veacul al 18^{lea} şi nu puteţi să vă mulţumiţi cu asemenea guvernuri. Voiţi îndată un regim constituţional.

— Dară Eccelenţă (căci interlocutorul meu era Eccelenţă), şi mi să pare că nimic nu să împotrivesce la aceasta ; mai ales că curtea Suzerană nu ar avea nici un interes a se împotrivi.

— Curtea Suzerană nu ; dar cum se poate înfiinţa un guvern constituţional într-o ţeară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unde nu există o stare de mijloc (tiers état)? Dă-m voe să-ţi zic că voi tinerimea les jeunes gens care v-aţi făcut crescerea la noi, sunteţi utopişti. Pe cită vreme Ruslea se (f. 4[recto]) amestecă în treburile principatelor regimul constituţional era lesne, căci consolul acestii puteri ţinea cumpăna între Prinţ şi boieri; el juca rolul stării de mijloc, era *le tiers état*. Dar acu cine poate amorţi sguduiturile (les chocs) ce se pot ivi între boeri şi ţerani, cine o se oprească pe uni a nu asupri şi pe ceilalţi a nu sdrobi.

— Dar Eccelenţă, dă-mi voie să-ţi spui că îmi pare reu că ocupaţiile şi graba cu care ai fost silit să vii aici nu te-au lăsat să treci prin Principate. Sunt încredinţat că cu pătrunderea ce ai, ai fi părăsit această idee, [care] este cu totul în contradicţie cu cele ce ai fi văzut (f.4[verso]).

— Eram hotărît să fac această călătorie; dar apoi vorbind la Viena cu mulţi Rumâni de distinction, însemnaţi, m-am lăsat, luînd de la ei toate deslușirile ce-mi trebuea. Am vorbit foarte mult despre Principate cu D[l] X... scu şi cu Prinţul Y...no cari cunosc foarte bine ţerile. Toţi croitori, ciobotari şi pălărieri la dumneavoastră sunt francesi, nemţi sau ovrei, ergo n-aveţi tiers état.

— Dă-mi voe, Eccelenţie, să-ţi fac o observaţie, nu doară că voesc să tăgăduesc cituşi de puţin iscusita observaţiea a acestor prinţi, dar concluziea mi să pare greşită. În Franţa Englitera şi Germaniea, industriea este manufacturială şi precum zici foarte bine, croitori, ciobotari, pălărieri (f. 5[recto]) şi fabricători de tot felul sunt temeiul stării de mijloc; la noi însă, industriea este agricolă şi trebue să căutăm starea de mijloc printre acei ce practică această industrie. În industriea agricolă aflăm braţele care sunt instrumentul adică lucrătorul. Şi este ţăranul; capitalul este pămîntul, adică proprietarul...

— Dar, Domnule, posesorii sau arendaşii la dumneavoastră sunt toţi greci. Princlul X... sco şi Princiul Y... no mi-au spus că boeri nu caută înşii moşiile ci le dau cu anu.

— Este adevărat, Eccelenţie, c-un mare numer de boeri, voi zice încă cei mai mulţi, dau moşiile cu arendă sau în posesie dar totodată pot zice că cei mai mulţi proprietari (f.5[verso]) şi caută singuri moşiile.

— D-apoi să ne-nţelegem; zici că cei mai mulţi boeri dau moşiile în posesie şi apoi adaogi că cei mai mulţi proprietari le caută pe seama lor; aceasta este o contradicţie, căci dacă cei mai mulţi le dau în arendă, va să zică că cei mai puţini le caută pe seama lor.

— Eccelenţie, văd că ţi-au băgat în cap că boer şi proprietar este tot una, dar te pot încredinţa că sunt două clase cu totul deosebite. Deşi mulţi din boeri sunt tot odată şi proprietari dar aceştiea sunt o fracţie foarte mică a acelor care au la noi pămîntul. Căci în amîndouă Principatele avem piste 60.000 de proprietari şi poate că numerul boerilor nu se sue la 4000. Aceşti numeroşi proprietari, este adevărat că nu au mli de fălcli precum (f. 6[recto]) au unii din boeri; dar cei mai mulţi au de la 10 pînă la 50 de hectare. În Valahiea se numesc moşneni ear în Moldova rasăşi. Ei ţin la proprietatea lor ca la lumina soarelui; fiecare generaţie a udat pămîntul acela cu sudoarea şi cu singele lor. Aceştiea ar apăra proprietatea dacă ar încerca cineva să le-o răpească. Nu sciu nici englesesce nici franţusesce dar cunosc foarte bine interesele agriculturi; părerea mea este că trag în cumpănă cel puţin cît croitori şi cismari dumneavoastră, atît în privirea inteligenţii cît şi subt privirea patriotismului; îi cred în stare de a ţinea cumpăna între boeri şi popol. Deosebit de proprietari mai avem şi mulţi posesori sau arendaşi, căci nu sunt toţi greci precum ţi-au spus; mai sunt apoi epistaţi, magazineri cari cu toţii coprinzînd şi pe boeri proprietari f.6[verso] se sue pînă la 70 sau 80.000 de familii. Deosebit de acestiea, deşi mulţi din croitori, ciobotari, ceasornicar [i] & sunt streini dar precum şi la dumneavoastră aveţi mulţi Culmani, Ulbriet, Turcoff fără ca toţ meseriaşi să fie nemţi avem şi noi mulţi rumâni meseriaşi.

— Dar clasa aceasta a proprietarilor de care îmi vorbesci este foarte importentă, cum de Prinţul X... sco şi Prinţul Y...no nu mi-au vorbit de dînsa nici decum. Îmi pare că ea este o putere pentru ţeara dumneavoastră. O să caut să mă încredinţez de cele ce-mi zici despre această clasă şi nu înţeleg cum Prinţu X...sco şi Prinţu Y...no mi-au putut zice că nu aveţi *tiers état*. Care să fie pricina de nu mi-au vorbit de această clasă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Nu am avut niciodată cinstea (f 7^{recto}), o mărturisesc, să vorbesc serios cu aceste persoane cinstite, dar negreşit că nu au studiat starea ţeri şi trebuinţele ei. Iată cum îmi esplic eu greşala în care au căzut. Aceste strălucite persoane, auzind adesea vorba despre tiers état, au voit să scie ce mîncare este, s-au adresat la dicţionarul dumnealor de poche şi deschizînd au cetit la zicerea tiers état voyez bourgeoisie, căci nu cruţă nici o osteneală cînd e vorba pentru fericirea patrii, precum o numesc, acolo, au găsit voyez tiers état. Atunci vor fi făcut judecata următoare : Bourgeoisie vine de la bourgeois care vine şi el de la bürger şi burg oraşan şi oraş ; apoi, aducîndu-şi aminte că şi boer va să zică boer fiind că comte va să zică comis, s-a zis burger nu (f. 7^{verso}) va să zică boer ci croitor, cismar, într-un cuvînt isnafurile sau corporaţiile. Şi fiindcă între corporaţii dumnealor n-au cunoscut decît pe cei de modă s-a zis : boeri sunt pămînteni iar burgeri sau tiers état sunt francesi, nemţi sau ovrei, într-un cuvînt, streini.

Aceasta mi-aduce aminte reflecţiea Englezului care călătorind în Franciea la o poştă unde schimba cai a scos capu pe fereastra carâtei şi a văzut o femei cu părul roşu ; îndată a însemnat în porto foliul seu : Franţia, ţeară netedă ; toate femeile sunt cu păr roşu.

Doamne fereşte de idei greşite ! (f 8^{recto})".

ANTOLOGIA ÎN LIMBA GERMANĂ ALCĂTUITĂ DE THEOCHAR ALEXI (1877)

HEINZ STĂNESCU

În literatura de limbă română, rolul braşoveanului Theochar Alexi (1843—1912), romancier şi nuvelist mai mult prolific decît profund, localizator de o îndeminare discutabilă, poet neobosit, publicist, critic literar şi editor activ, este extrem de modest. Atît de modest încît cercetătorii s-au mulţumit în cel mai bun caz să reţină data naşterii lui Alexi, faptul că şi-a început activitatea literară pe vremea cînd lucra la librăria „Johann Weiss" din Bucureşti, că între 1869 şi 1882 a funcţionat ca secretar al „Primei bănci transilvănene" la Braşov, precum şi alte cîteva detalii, toate cunoscute din autobiografia autorului, însoţind antologia *Parnasul român* (Braşov, 1892), înaintată Academiei Române în speranţa obţinerii unui premiu. Menţionăm astfel pe Gh. Adamescu care-i citează (de altfel incomplet) 12 titluri de cărţi în *Contribuţiuni la bibliografia românească* (fasc. II, Buc., 1923) şi pe Ch. Cardaş, care-l apreciază pozitiv pe Alexi în *Poeţii şi prozatorii Ardealului pînă la Unire 1800—1918* (Buc., 1936). Precizarea locului şi datei decesului lui Alexi — Braşov 1912 — o datorăm cercetărilor arhivale întreprinse în 1964 de prof. dr. Franz Killyen din Braşov.

Nu numai postum, dar nici măcar în timpul vieţii, laurii succesului nu au încununat străduinţele literare, publicistice şi lexicografice ale lui Th. Alexi. Astfel, periodicele pe care le-a scos în regie proprie şi le-a condus, şi anume „Noua bibliotecă română, jurnal beletristic-literar" (Braşov, 1882—1883) şi „Poşta română, foaie pentru poporul român" (Braşov, 1888—1889) nu s-au putut impune, ruinîndu-şi editorul care trebui să cedeze curînd după aceea tipografia, al cărei proprietar devenise în 1882. Tot astfel, antologia sa deja menţionată, *Parnasul român, culegere de poezii*, este respinsă de la premiile Academiei Române pe baza raportului lui Iacob Negruzzi (Analele Acad. Române, tom. 15, Buc., 1893).

Poate că severitatea deosebită a lui Negruzzi faţă de o culegere a cărei utilitate o subliniază peste decenii fără echivoc Cardaş este datorată faptului că raportorul s-a temut să nu fie acuzat de părtinire, ştiut fiind că Alexi îi tradusese o seamă de poeme în limba germană — între care *Miron und Florika* „Idylle in 5 Gesängen" (Braşov, 1878) — şi îi publicase o biografie în termeni supraelogioşi în „Noua bibliotecă română".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar nici traducerile lui Alexi nu s-au bucurat de succes. Astfel, aproape nimeni nu a luat în seamă adaptarea timpurie a romanului *Ciocoii vechi și noi* (1863) de N. Filimon, pe care Alexi a publicat-o parțial și fără menționarea autorului, în „Bukarester Hauskalender auf das Jahr 1868" („Calendarul familial bucureștean pe anul 1868") sub titlul *Die Emporkömmlinge historisches Sittengemälde aus Rumäniens Vorzeit* „nach rumänischen Originalquellen bearbeitet" (*Arivиștii, tablou istoric al moravurilor din preistoria României* — prelucrat după surse originale românești). O retraducere în limba română a acestei adaptări, mult lărgită și care schimbă parțial numele personajelor, a apărut în 1882 în „Noua bibliotecă română" sub titlul *Ciocoii*; semnalînd acest din urmă fapt, dar necunoscînd traducerea din 1868, Grigore Băjenaru a criticat pe bună dreptate în „Convorbiri literare" (1931) atît faptul că Alexi nu a numit nici de data asta pe Filimon, cît și împrejurarea că „a crezut că înfrumusețează romanul, adăugînd episoade fără nici un rost".

Un alt volum al lui Alexi, și anume *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt* (*Poezii culte românești traduse* — Brașov, 1880), prost proporționat, acordînd importanță exagerată unor autori obscuri a trecut de asemenea neobservat. Este interesant de subliniat că Alexi a publicat aci o seamă de traduceri ale unor poezii proprii, apărute în limba română sub semnătura Stan Pârjol. De altfel, această autotraducere era un procedeu curent la Alexi, bilingv ca poet și prozator: volumul său de versuri *Harpă și caval* (Brașov, 1880) cuprinde, astfel, poezii ce apăruseră inițial în limba germană în volumul său *Karpathen-Röschen, Gedichte* (*Rododendroni carpatini, poezii* — București, 1868); iar unele poezii din *Harpă și caval*, retraduse din timp pentru a apărea în *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt*, și-au găsit locul în ultimul volum de versuri al lui Alexi, *Gedichte* (Brașov, 1902).

Tot nemulțumitor s-au terminat și străduințele lexicografice ale lui Alexi. De prima ediție a dicționarului său german-român, apărut la București, nu s-a putut bucura. Editorul era Johann Weiss, librarul la care lucra, iar acesta și-a însușit tot beneficiul moral și material. Despre cele ce au urmat Alexi informează în precuvîntarea celei de-a treia ediții, scoasă în 1886 în tipografia proprie cu titlul schimbat, *Deutsch-rumänisches Wörterbuch für Schule und Umgang* (*Dicționar german-român pentru școală și uz curent*): „Acum 20 ani am scos un dicționar de buzunar german-român. Au trecut anii. Ca funcționar în domeniul finanțelor aproape că nu știam de problemele pieții cărților. Și iată că dl. Joh. Weiss, firma devenind între timp: „Thal § Weiss", a scos la București, în 1877, fără știrea și încuviințarea mea, o a doua ediție și acum pregătea o a treia, a cărei sechestrare am obținut-o, însă cu ajutorul justiției". Dar în 1908, data ultimei reeditări, dicționarul lui Alexi era deja depășit de altele mai valoroase.

Ca scriitor și poet de limbă germană, Alexi a fost de asemenea foarte prolific, nivelul calitativ al producțiilor sale depășind într-o anumită măsură pe cel al scrierilor sale în limba română. Am și amintit de volumul său de versuri din anul 1868, tipărit la București, precum și de cel editat la Brașov în 1902; ar mai fi de menționat — între multe altele — *Hundert Blätter Erzählungen* (*O sută de file, povestiri* — Brașov, 1883), *Die Tannenreiter, eine Ostersage* (*Junii, o legendă de paști* — Brașov, 1889), *Johannes Honterus, eine Volksschrift* (*J. Honterus, o scriere populară* — Brașov, 1897) — o biografie romanțată a celebrului umanist și reformator transilvănean, piesa *Warum*, „Drama in fünf Aufzügen" (*De ce?* piesă în cinci acte — Brașov, 1900), volumașul de povestiri *Die steinerne Bank an der Burg und Das Zimmer ohne Tür* (*Banca de piatră de lîngă cetate și Camera fără ușă* — Brașov [f. d. — între 1889 și 1901]), precum și antologiile: *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen* (*Florilegiu al liricii germane din Transilvania* — Brașov, 1877) și deja pomenita culegere *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt*.

După cum am indicat prin titlul prezentului studiu, dintre publicațiile lui Alexi, cea mai interesantă este antologia în limba germană din 1877 — și aceasta chiar și din punct de vedere editorial. Într-adevăr, această *Blütenlese* tipărită la Johann Gött (1810—1888), tovarăș de luptă al lui G. Barițiu și promotor al înfrățirii dintre poporul român și celelalte naționalități din Tran-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

silvania, se deosebește de restul publicațiilor lui Alexi, mai toate lucrări puțin îngrijite și de un aspect modest; antologia care ne interesează cuprinde VI + 210 pagini, toate atent corectate și paginate, este frumos legată și ilustrată cu gravuri, din care majoritatea redau peisaje ardelenești.

Antologia este însă deosebită în primul rînd prin concepția generală care i-a stat la bază și prin criteriile avute în vedere la alegerea poeziilor. Astfel, Alexi a înmănunchiat în această carte poezii de autori sași din Transilvania, traduceri ale unor poezii de autori români și maghiari, precum și versiuni, în germana literară, a unor versuri în dialectul săsesc. Din această perspectivă, antologia lui Alexi se diferențiază în mod favorabil de alte culegeri, tot brașovene și aproximativ contemporane, ca, de pildă: *Liederbuch für die Schuljugend* (*Carte de cîntece pentru tineretul școlar*, ediția a 4-a Brașov, 1880) sau *Deutsches Liederbuch* (*Carte germană de cîntece* — Brașov, 1882), pentru care producția poetică a poporului român și a celorlalte naționalități exceptînd pe cea săsească, pur și simplu nu exista.

Autori români ca V. Alecsandri, D. Bolintineanu, D. Petrino, Th. Șerbănescu și A. Sihleanu apar astfel în special în traducerea lui Alexi sau în cea a suceveanului Ludwig-Adolf Staufe-Simionowicz (1823—1897), profesor de liceu la Brașov între 1859 și 1871, timp în care a tipărit volumul de traduceri *Rumänische Poeten* (*Poeți români* — Wiena, 1865). Dintre autorii maghiari prezenți în volum pot fi citați Arany Janos și Petöfi Sandor, acesta din urmă în traducerea lui H. von Meltzl din Reghin; dintre autorii dialectali apare Johann Carl Schuller (1794—1865), cunoscut de altfel și ca unul din primii cercetători ardeleni ai folclorului românesc.

Alexi însuși — care utiliza deseori în scrierile sale în limba română pseudonimul de Stan Pârjol — apare în *Blütenlese...*, fie că este vorba de poezii proprii în limba germană, fie de autotraduceri, despre al căror mecanism am pomenit anterior, sub semnătura Th. Düsterblick (Th. [eochar] Privire-întunecată). Această identificare este sigură; s-a păstrat în primul rînd scrisoarea din 1/12 septembrie 1877 a lui Alexi către Jacob Negruzzi, publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare* (vol. 3, București, 1932), în care afirma: „Piesele semnate de Th. Düsterblick sînt făcute de mine"; mai apoi în *Blütenlese...* apar sub această semnătură poezii care figurează în altă parte sub semnătura proprie, ca, de pildă, *Die gute alte Zeit* (*Vremurile bune de altă dată*) în *Karpathen-Röschen* (1868) sau *Die Riesenschlange* (*Șarpele uriaș*) în *Gedichte* (1902).

În ceea ce privește orientarea poeziilor filozofico-sociale — în accepția cea mai largă a acestor noțiuni — din *Blütenlese...* ea e, datorită criteriilor de selectare ale lui Alexi, mult diferită de cea corespondentă în antologiile de limbă germană de epocă. Lipsesc, astfel, din volumul de care ne ocupăm, poezii cu caracter prohabsburgic, cele mărturisit pangermaniste și cele de obediență evanghelic-luterană.

În schimb, aci este bine reprezentat Friedrich Krasser (1818—1893), cunoscutul medic sibian, ale cărui poezii anticlericale și utopic-socialiste aveau o largă circulație în mediul social-democraților de limbă germană de pretutindeni. Din volumul lui Krasser *Off'nes Visier* (*Cu viziera ridicată* — Hamburg, 1869) provin poezii ca *Die Stimme der Natur* (*Vocea naturii*), *Erwacht!* (*Treziți-vă!*), *Verwegener Wunsch* (*Dorința îndrăzneață*) și *Zum Neuen Jahr 1868* (*De Anul Nou 1868*).

Nu este cazul să insistăm aci asupra importanței lui Fr. Krasser, care — la timpul său — a avut onoarea să facă parte dintre scriitorii a căror producție a fost interzisă de Bismarck; poeziile sale au fost reeditate după 23 August (Fr. Krasser, *Off'nes Visier* „Gedichte und Lebensdokumente", besorgt un eingeleitet von Hareld Krasser — *Cu viziera ridicată* „poezii și documente despre viața sa", [ediție] îngrijită și prefațată de Hareld Krasser, București, 1954) și aduse parțial și la cunoștința cititorilor de limbă română (*Antologia ateismului în România*, București, 1962). Este doar de remarcat că antologiile săsești, aproximativ contemporane unele cu cea a lui Alexi și cele mai tîrzii, l-au boicotat în măsura posibilului pe Krasser, iar istoriografii literar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reacționari s-au străduit să-l înfățișeze ca pe un fenomen singular, absolut izolat în scrisul ardelenesc de limbă germană.

Blütenlese... a lui Alexi ne permite însă să infirmăm această teză ; într-adevăr, Krasser apare aci în tovărășia a doi poeți de orientare foarte apropiată, dacă nu chiar identică.

Primul dintre aceștia este brașoveanul Iulius Römer (1848—1926), bine reprezentat în antologie. Römer, naturalist de valoare, darvinist consecvent și unul din fondatorii turismului ca sport de masă în țara noastră, a fost studiat recent în ipostaza sa de gînditor materialist (Carl Göllner, *Betrachtungen zum fortschrittlichen Denken der Siebenbürger Sachsen im 19 Jahrhundert — Considerațiuni despre gîndirea progresistă a sașilor transilvăneni în veacul al 19-lea*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde" nr. 1/1959) și de biolog (H. Heitmann, *Ein bedeutender Darwinist und Naturforscher — Un darvinist și naturalist de seamă*, în „Neuer Weg" din 15 iulie 1965).

Istoriografia literară reacționară l-a popularizat pe Römer în special ca autor de texte pentru „cîntece de societate" cum ar fi *Hoch vom Königstein* (*De sus de pe Piatra Craiului*) din pomenita culegere *Deutsches Liederbuch* (Brașov, 1882). Römer însuși nu și-a strîns în volum decît unele din versurile sale umoristice și ocazionale, și anume într-un fel de semianonimat în *In verschiedenen Tonarten*, „den ausübenden Mitgliedern des Kronstädter Männergesangvereins gewindmet von den zwei Veteranen aus dem Jahre 1871" (*În game diferite*, „[volum] dedicat membrilor activi ai Asociației corale bărbătești din Brașov de cei doi veterani din anul 1871" — Brașov, 1896).

În *Blütenlese...* însă — și numai aci — Römer este prezentat și cu poezii filozofice care ni-l înfățișează din toate punctele de vedere ca pe un tovarăș de idei și discipol întru mijloace poetice al lui Friedrich Krasser. Astfel *Neid* (*Invidie*) este un imn înălțat adevărului cel de-a pururi victorios și eliberator, iar în *Der neuen Zeit Gebet* (*Rugăciunea vremurilor noi*) este slăvită munca, singura care-l sfințește pe om și asigură progresul material și moral al omenirii.

Cel de-al doilea tovarăș întru concepții al lui Krasser este Alexi însuși. Aci trebuie menționate în primul rînd două poezii retipărite cu ușoare modificări din volumul *Karpathen-Röschen* (1868) și anume : *Kostake Negri* și *Die gute alte Zeit*. Prima îl evocă pe C. Negri (1812—1876), vestitul luptător de la 1848, combatant pentru improprietărirea țăranilor, retras în ultimii ani de viață la Ocna, cultivîndu-și în tăcere grădina și amintindu-și luptele duse pentru libertățile cetățenești dar și deziluziile suferite. Cea de-a doua constituie o tiradă vehementă împotriva legendei persistente despre „vremurile bune de altă dată", atunci cînd tocmai în perioadele precedente legile sancționau inegalitatea dintre oameni, iar religia putea fi impusă supușilor de către stăpîni ; în partea a doua a acestei poezii, Alexi — aci Th. Düsterblick — polemizează cu elementele clericale contemporane lui, fără a vădi însă aceleași nestrămutate convingeri materialiste ca și Krasser sau Römer. Nouă în *Blütenlese...* este *In einer Herbstnacht* (*Într-o noapte de toamnă*), în care Alexi redă un fapt-divers și-i subliniază implicațiile potrivnice ideologiei bisericești.

Ținînd seama de orientarea evidentă și mărturisită a antologiei lui Th. Alexi, nu este de mirare că aprecierile din periodicele de epocă au fost influențate de această împrejurare.

Așa de pildă, cunoscutul ziar liberal de limbă germană din Budapesta „Pester Lloyd" a publicat în numărul său din 28 ianuarie 1877 o notă de lectură în general favorabilă, dar care ignora prezența în *Blütenlese...* a revoluționarului Petőfi și a socialistului utopist Friedrich Krasser. Spicuim — în traducere — cîteva pasaje caracteristice din această recenzie sumară :

„*Blütenlese...* este titlul unei antologii, apărută la Brașov la Gött și care cuprinde poezii originale și traduceri din limbile maghiară și română, [poezii] care, prin autorii sau conținutul lor, se referă și la teritoriul de dincolo de „pămîntul crăiesc...". Apar aci o serie de nume care sună bine, ca de pildă : Düsterblick, K. Kraft, Anna Th. Lange von Burgenkron Armin, Max Moltke, Julius Römer, J. Carl Schuller. Lirica maghiară este reprezentată prin ceea ce are mai admirabil, prin poezia lui Johann Arany, într-o traducere corespunzătoare. Dintre români, întîlnim pe Sihleanu și pe amabilul Bolintineanu. Culegătorul Th. Alexi se poate lăuda a fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alcătuit cu gust și îndeminare o cărticică deosebit de atractivă. Librăriei editoriale i se cuvin laude fără rezerve, întrucît volumul a fost prezentat într-un mod care face cinste tiparniței brașovene".

Ziarul „Kronstädter Zeitung" („Jurnalul brașovean"), condus în această perioadă de Heinrich Gött (1839—1883), fiul și asociatul lui J. Gött, editorul cărții, nu a publicat o recenzie nouă — ea ar fi putut să fie interpretată ca fiind de complezență — și s-a mulțumit să reproducă în numărul său din 6 februarie 1877 cele apărute în „Pester Lloyd".

Principalul ziar al patriciatului săsesc, „Siebenbürgischdeutsches Tageblatt" („Foaia zilnică germano-transilvăneană") din Sibiu, publica în schimb, în numărul său din 24 februarie 1877, o recenzie extrem de nefavorabilă, semnată cu inițialele R.P. Aci se găsesc și observații de detaliu, nesemnificative, alături de altele mai de substanță și juste, ca de pildă cea cu privire la omiterea poeziilor lui Friedrich Wilhelm Schuster (1824—1914) și a unor traduceri din poeziile dialectale ale lui Victor Kästner (1826—1857), dar predominau generalizări severe, din care unele țintеau tocmai poeziile filozofice ale lui Krasser, Römer și Düsterblick, a cărui identitate cu Alexi îi era necunoscută lui R. P. Așa, de exemplu R.P. considera poeziile în cauză a fi „groaznic de prozaice în ceea ce privește conținutul și exprimarea...". Condamnarea volumului în totalitatea lui este neechivocă : „Ar fi lucru trist dacă ar trebui să recunoaștem în această carte într-adevăr florilegiul liricii noastre germane din Transilvania".

Alexi a reacționat la acest articol publicînd nu mult mai tîrziu — probabil înainte de sfîrșitul lui aprilie 1877 — un manifest-răspuns, o broșură în-quarto, intitulată *An den verkappten Kritiker der „Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen"* (*Criticul camuflat al „Florilegiului liricii germane din Transilvania"*). Tonul acestui răspuns este violent, iar Alexi nu concede în mod practic oponentului său justețea nici unei observații. Nu este cazul să insistăm aici asupra chestiunilor de amănunt în privința cărora dreptatea este cînd de partea lui Alexi, cînd de partea lui R.P., cînd de partea nici unuia dintre ei ; ceea ce este însă deosebit de interesant este felul în care autorul antologiei — mărturisindu-și post-festum crezul — pune în lumină adevărata cauză a iritării criticului de la „Siebenbürgischdeutsches Tageblatt" :

„Dvs. ați fost atît de binevoitor să concedeți că ați găsit în antologie și o serie de poezii „mai bune", „bune cu adevărat", că într-acestea se află lucruri „drăguțe", „pline de sens", „mustind de sevă" și „pline de patos". Nu vreau să vă iau în nume de rău că v-ați reținut să redați cîte ceva dintr-acestea în critica Dvs. Ați fi putut supăra printr-aceasta liga încă atotputernică a anteriilor de toate confesiunile. Într-un ziar, despre care lumea cea rea — nu eu, vai de mine — afirmă că este subvenționat de clerul luteran, nici nu ați fi putut cita pasaje din « Der neuen Zeit Gebet » de Julius Römer, din « Die gute alte Zeit » de Th. Düsterblick sau din « Die Stimme der Natur » de Friedrich Krasser. Nu, dvs. nu ați îndrăznit să faceți aceasta și faptul acesta e ușor explicabil...".

Înfruntată direct, reacțiunea s-a străduit în deceniile ce au urmat să-l facă uitat pe autorul antologiei, cît și pe aceasta din urmă.

Astfel, Julius Gross, care consemnează pînă și programele teatrale și broșurelele de patru pagini în *Kronstädter Drucke 1535—1886, ein Beitrag zur Kulturgeschichte Kronstadts* (*Tipărituri brașovene 1535—1886, o contribuție la istoria culturii Brașovului* — Brașov, 1886), omite în mod intenționat să treacă *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen* între tipăriturile brașovene. Tot astfel, Friedrich Schuller, autorul volumului *Schriftsteller — Lexikon oder biographisch-literarische Denkblätter der Siebenbürger Deutschen*, IV. Band (*Lexiconul scriitorilor sau foi memoriale biografice-literare ale germanilor transilvăneni*, volumul IV — Sibiu, 1902), pentru care contează și cei ce au scris măcar o broșură și care face bio-bibliografie chiar și străinilor care au trăit o vreme în mediul săsesc și au publicat aci, ca de exemplu Francesco Stancaro, nu-i dedica lui Theochar Alexi în mod nemijlocit nici un rînd. Doar la Julius Römer, Schuller face o referire anodină la *Blütenlese...*, neputînd evita această menționare, întrucît poeziile filozofice ale lui Römer au apărut numai aci : „Poeziile scrise de Römer, din care mai multe au fost utilizate ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

texte pentru cîntece, pot fi găsite în parte în « Blütenlese... », editat de Th. Alexi, Braşov, Gött, 1877, în parte în *Rapoartele anuale ale « Asociaţiei corale bărbăteşti din Braşov »* şi în parte în « Kronstädter Zeitung ».

Tot pe aceeaşi linie, Krasser şi Alexi au fost excluşi în totalitate, iar Römer în calitate de poet filozofic din antologiile-standard de mai tîrziu. În *Blütenlese...* Krasser şi Alexi erau reprezentaţi prin cîte 5 poezii, iar Römer prin 13; în culegerea lui Franz Herfurth *Sächsische Volksliederbuch* (*Cartea săsească de cîntece populare* — Sibiu, 1895), comparabilă ca amploare cu antologia din 1877, Römer este prezent o dată, Krasser şi Alexi de loc !

Evocînd rolul şi importanţa culegerii *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen*, subliniind faptul că Friedrich Krasser nu a constituit un fenomen singular în scrisul transilvănean de limbă germană şi luminînd o nouă faţetă a activităţii multilaterale a lui Julius Römer — contribuim în acelaşi timp la o conturare mai aproape de adevăr a creaţiei lui Theochar Alexi, scriitor şi poet bilingv, promotor al luptei comune a scriitorilor şi poeţilor transilvăneni pentru înfrăţirea poporului român cu minorităţile naţionale şi împotriva obscurantismului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OVIDIU PAPADIMA, *Cezar Boliac*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966.

Ediţiile şi comentariile din anii din urmă cu un spor neobişnuit de sociologizare au îndepărtat mai mult decît să apropie pe Cezar Bolîac de conştiinţa publică contemporană. Era şi firesc să nu reuşească demonstraţia cîtă vreme efortul se făcea într-o direcţie inutilă : poezia lui Boliac. Nimeni nu poate fi convins că, în afara sincerităţii poeziei sale sociale şi de atitudine propăşoptistă, rămîne atîta aur încît să i se poată modela din el o frunză de acant.

Apoi a stăruit mult şi prejudecata că trecerea publicisticii pe primul loc în ierarhia valorică a operei lui Boliac i-ar fi strămutat monumentul într-un parc periferic. Ca revoluţionar exclusiv a fost şi este integrat în tabăra lui Bălcescu, ulterior cu simpatii oscilante între conservatori şi liberalii lui C. A. Rosetti. Omul de ştiinţă şi arheologul nu supravieţuiesc decît cu eforturi după pamfletul lui Odobescu. Şi totuşi, Boliac este o prezenţă în epocă şi o personalitate a vieţii social-politice, fără a trage după el trena mediocrităţii. Cu această conştiinţă de reconfigurare valorică a lui Boliac şi-a lucrat Ovidiu Papadima cartea sa *Cezar Boliac* — o monografie cu o tehnică foarte interesantă, pendulînd pe planuri duble şi triple, rămînînd însă cu prioritate în ziaristica lui Boliac ; o monografie a ziaristului Boliac, dar interferenţele, relaţiile şi implicaţiile l-au tras pe Ovidiu Papadima în toate direcţiile de afirmare a personalităţii acestui frate al lobagului român. *Cezar Boliac* de Ovidiu Papadima este un studiu fără precedent asupra acestui scriitor despre care s-a vorbit mult pe deasupra valorii lui, atîta cît este. Tendinţa maximalistă sau minimalistă a posterităţii critice a lui Boliac, remarcată de Mircea Rusu în cronica literară a „Luceafărului" la această carte, a dat sau a luat prea mult din meritele sale. Nimeni nu se condamnă pentru asta. Disputa, în fond, rămîne deschisă pentru cine ştie cîtă vreme. Opinia critică nu se poate alinia unei opinii precedente, oricît ar fi ea de obiectivă, pe vecie. Unghiurile, gustul, înţelegerea, educaţia, preferinţele se modifică, şi cu aceasta „metamorfoza" operei urmează la nesfîrşit. E sigur că şi în domeniul muzicii, unde registrul de notaţie este de o exactitate matematică, noi nu-l mai cîntăm pe Bach cum a fost cîntat la 1700, apoi pe vremea romanticilor şi a impresioniştilor. Poate că şi auzim, nu mai mult, dar nu exact acelaşi lucru pe care îl înţelegeau contemporanii săi. De aceea, posteritatea critică a unui scriitor fiind într-un proces activ, oricînd i se poate face, cel puţin unei părţi a ei, un proces de condamnare.

Cartea lui Ovidiu Papadima nu este o polemică, dar prin asta nu e mai puţin dinamică şi mai puţin o carte de probleme. Dacă nu e o carte deschisă de polemică, este o carte de acute probleme de istorie literară, căci Ov. Papadima parcurge, cu erudiţia sa greu de rivalizat la ora actuală de un altul, nu o operă, ci o epocă. Boliac n-are, să spun aşa, o viaţă a sa, viaţa lui este a epocii, şi numai cutreierînd-o meticulos, savant, îl afli pe Boliac cît este şi unde îi este locul. Ovidiu Papadima face această *descoperire* a lui Boliac, în epocă, învingînd prejudecăţile, despicînd un hăţiş, dezarmant la prima înfăţişare, de ziare şi reviste

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu un format grecoi, ale lui şi ale prietenilor şi duşmanilor. Personalitatea sa se compune fragmentar şi ascendent, pe măsură ce evenimentele istorice se precipită şi se reclamă unele pe altele. În monografie apar, după primele capitole de punere în priză a curenţilor, aproape în exclusivitate ca pietre de hotar ale personalităţii, evenimentele istorice. Momentele-releuri ale personalităţii lui Boliac sînt după *Primii paşi în publicistică*: *„Curierul românesc" — Pămînteanul; Anul 1840; În pragul revoluţiei din 1848; Boliac şi revoluţia din 1848; În mijlocul revoluţiei din Transilvania; Activitatea publicistică la Paris; Pe drumul spre Unirea Principatelor Române; Pregătiri pentru reapariţia „Buciumului"; Lupta pentru susţinerea reformelor domnitorului Cuza; Trecerea pe poziţiile protecţionismului economic.* Rămîne în afara evenimentelor epocilor un singur capitol — *Reluarea activităţii arheologice şi numismatice.*

Ca paşoptist, de lungă durată, Boliac este un om al propulsării istoriei printr-o activitate pe care i-o concură în Muntenia numai C. A. Rosetti. De aceea Ovidiu Papadima i-a ales cu precădere activitatea gazetărească. Prin ea Boliac a pregătit, împreună cu ceilalţi scriitori şi luptători angajaţi pe frontul reformelor pentru o modernizare a instituţiilor statului românesc, acele acte istorice care veneau în continuarea revoluţiei de la 1848. Ovidiu Papadima nu a scos din Boliac, aşa cum este obiceiul criticilor-literaţi, un personaj de epocă, ci un erou civil, unul dintre combatanţii şi condeierii statului românesc. Din acest punct de vedere se pot observa altfel şi poeziile, atît de îndepărtate de noi azi. Acum, Ovidiu Papadima le aşază în contextul lor firesc, le resădeşte în climatul lor natural şi pe multe le-a înviat. Boliac în viziunea lui Ovidiu Papadima este un intelectual de frondă politică, un agitator fără clamoarea şi „mesianismul" compromis, din ultima parte a vieţii, al lui C. A. Rosetti. Un om de credinţe constante, un intelectual patriot şi un hărţuit al soartei. Activitatea lui Cezar Boliac ca gazetar este o activitate de istorie literară, deşi opera nu este literară, ci una de politică. Ligamentele ei cu poezia, cu preocupările literare erau prea strînse, şi Boliac, care e mai puţin un poet decît un mare gazetar-revoluţionar, există, prin lucrarea lui Papadima, în istoria literară a secolului trecut ca o *personalitate* a epocii, unul dintre aceia care şi-au creat prin ei înşişi epoca. Să ne amintim deci că un Boliac nou este dăruit istoriei literare. Cel care nu este ştiut decît după atîtea legende nefavorabile şi nici după ce a dat mai puţin valoros.

Personalitatea sa are un contur firesc şi real, reconstituită cu o artă a restaurării de meşter. Este o întreprindere de erudiţie pe care sălile Bibliotecii Academiei i-o certifică de zeci de ani lui Ovidiu Papadima, la care nu se mai pot adăuga cine ştie ce date noi decît din ambiţii vane de „savanţi". Cu *Cezar Boliac* al lui Ovidiu Papadima se îmbracă peisajul spiritual al epocii 1848 cu o virtute în plus, cu o conştiinţă de dreaptă cumpănă. În galeria eroică a generaţiei de la jumătatea secolului trecut, Boliac apare, prin monografia lui Ovidiu Papadima, acolo unde nu-l văzusem decît arareori, într-un mod empiric şi prin formule.

Marin Bucur

AL. SĂNDULESCU: Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*. Bucureşti, Edit. Acad., 1967

Nu este o noutate a afirma valoarea corespondenţei ca izvor de informaţie. Sînt rare cazuri ca cel al lui Sadoveanu despre care aflăm din operă că el vînează, pescuieşte şi stă îndelung în mijlocul naturii, în vreme ce scrisorile îi sînt atît de laconice. În mod frecvent, corespondenţa corijează nişte date, fără să schimbe viziunea de ansamblu asupra unei personalităţi. Este situaţia scrisorilor lui V. Alecsandri. Publicate în 1960 şi amplificate numeric în ediţia din 1964, ele completează cu precizări biografice volumul întocmit încă din 1904 de Ilarie Chendi şi E. Carcalechi şi dau la iveală, cu mai multe amănunte, preocupările politice, relaţiile poetului cu contemporanii, viaţa culturală a ţării, lărgind, prin date noi, cunoştinţele asupra epocii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dinainte şi de după domnia lui Cuza. Aceeaşi valoare informativ-documentară o au şi scrisorile din anii 1847—1857 cuprinse în volumul *Pagini regăsite*, apărut în 1966, importante pentru tinereţea şi perioada de formaţie intelectuală şi artistică a lui Al. Odobescu, mai puţin cunoscută. Ele reconstituie surprinzător de dinamic personalitatea părinţilor scriitorului, colonelul Ion Odobescu şi Catinca, fiica doctorului cu vederi progresiste, Const. Caracaş.

În cazul lui N. Bălcescu, corespondenţa din volumul IV — *Opere* — este nu numai o sursă pentru biografie, ci, pentru anume evenimente sau perioade, constituie unicul izvor de cunoaştere de care dispunem pînă în prezent. Documentele aflate în volumul citat sînt revelatoare pentru epoca dintre anii 1838 şi 1852, cu atît mai mult cu cît din configurarea evenimentelor ce se desprind din lectura lor se conturează personalitatea lui Bălcescu, legitimîndu-l în fruntea luptătorilor anului 1848. Corespondenţa lui particulară, predominant politică, redactată de multe ori în grabă, în condiţii neobişnuite, este concepută într-un stil violent, străin de exprimarea aleasă cunoscută de publicistică, şi dezvăluie, în împrejurări dramatice, tensiunea maximă a luptătorului conştient pînă la obsesie de datoria lui faţă de ţară.

Relaţiile epistolare ale lui I. L. Caragiale, neaşteptat de numeroase şi variate pentru omul ajuns de pomină din cauza greutăţii sale de a scrie, dezmint, ca şi totalitatea operei sale literare şi a publicisticii, legenda comodităţii lui orientale, asupra căreia au insistat, contemporanii. Căci ei pierdeau din vedere ceea ce era cu adevărat important — fondul lui grav, disimulat de un surîs imperceptibil şi de verva lui ironică, scăpărătoare. Faţă de volumul de corespondenţă din 1942, scrisorile şi actele publicate în 1963 permit cunoaşterea mai autorizată a climatului familial, a raporturilor lui Caragiale cu părinţii, sora, soţia şi copiii. Cîteva scrisori versificate adresate unor nepoţi sînt concepute în aşa fel, încît, prin conţinutul lor, pot risipi părerea — şi ea împămîntenită — a antipatiei faţă de copii a autorului *Domnului Goe*.

Poate la nici unul dintre scriitorii noştri nu este mai frapantă deosebirea dintre omul de lume, ostentativ ceremonios, care a derutat pe biografi, şi trăsăturile neaşteptate relevate de corespondenţa sa, în stare să-l modifice, adesea pînă la surpriză, portretul moral, ca la Duiliu Zamfirescu. Aceste trăsături se adună din scrisori, în ciuda discontinuităţii, într-un desen a cărui claritate apare abia la sfîrşitul lecturii volumelor de corespondenţă întocmite, în timp, de Torouţiu şi Cardaş, Emanoil Bucuţa şi, de curînd, de Al. Săndulescu.

Biografia lui Duiliu Zamfirescu este prea cunoscută pentru a trebui să ne oprim la ea mai mult decît permit limitele unei fugare rememorări. Născut într-o comună situată între Focşani şi Rîmnicu-Sărat, a urmat dreptul şi literele, devenind om al legii, supleant de ocol la Hîrşova, avansat mai tîrziu procuror la Tîrgovişte. Stabilit într-o vreme la Bucureşti, scrie foiletoane sub pseudonim pretenţios, cu sonorităţi iberice, la „România liberă", frecventează cercurile literare ale lui Macedonski şi Maiorescu. Directorul „Literatorului" îl salută călduros ca pe un scriitor distins, iar Maiorescu, apreciindu-l, îl publică la „Convorbiri literare". Nu împlinise nici treizeci de ani cînd a intrat în diplomaţie, şi mai bine de două decenii trăieşte departe de ţară în mediul ceremonios al legaţiilor de la Roma, Bruxelles, Atena, sensibil la eticheta mondenă, ce ţinea de noua lui carieră. Apoi se reîntoarce în ţară în plină maturitate şi e primit la Academie, rostind celebrul discurs din cauza căruia a pierdut înţelegerea şi afecţiunea lui Maiorescu şi a altor confraţi de generaţie. Trăieşte, după acest eveniment, din ce în ce mai retras de lume, imaginîndu-şi o fantezistă descendenţă dintr-o familie imperială bizantină, pentru a impune distanţa între el şi contemporani.

Ereditatea, de care „vorbeşte cam superlativ", după cum scria Ibrăileanu, este una din cauzele care l-au îndepărtat de cei care l-au cunoscut şi l-au judecat nu o dată cu asprime. La moartea lui, Ibrăileanu, rememorîndu-şi-l ca om, dezvăluie motivele care au provocat şi adîncit distanţa de care pomeneam, enumerîndu-le într-un crescendo copleşitor: „morga", „antiţărănismul", „antidemocratismul lui", teoriile lui „cam paradoxale", prefeţele „mereu sfidătoare", polemismul „adesea intempestiv" şi, în sfîrşit, „ereditatea". Toate îndreptăţeau pe Ibrăileanu să ajungă la o concluzie severă pentru autorul *Vieţii la ţară*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În *Critice*, volumul IV, Eugen Lovinescu scrie : „Duiliu Zamfirescu mi-a pricinuit una din cele mai mari mîhniri din viața mea literară. Conștiința de a-l simți atît de aproape ca artist și atît de departe ca om".

Portretul pe care-l face G. Călinescu în *Istoria literaturii române* nu tăgăduiește cu nimic severitatea critică a celorlalți. Duiliu Zamfirescu este socotit urmaș direct al unui Tănase Scatiu, în stare „a arunca anatema" asupra arendașilor, manifestînd „îngîmfări exagerate", alternate cu „afectare și adulație".

G. Călinescu luase cunoștință de scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, atîtea cîte au fost publicate pînă la apariția *Istoriei literaturii*, iar portretul scriitorului l-a făcut interpretînd documentele, inclusiv corespondența. Pentru omul Duiliu Zamfirescu, atunci cînd îl definește, păstrează trăsăturile exterioare, care-l fixează pe latura înfățuării mondene. Din cercetarea corespondenței însă, G. Călinescu pune în lumină valoarea lui ca scriitor, finețea unor analize, sobrietatea stilistică și „intuițiile legate de tehnica romanului", pe care le socotește uneori superioare „bunului-gust" al lui Titu Maiorescu și de multe ori moderne ca idee : „Sînt în corespondența romancierului rînduri care și azi încă pentru mulți sînt avangardiste". Îl aprecia și pentru capacitatea lui de a recrea atmosfera mondenă a lumii pe care a frecventat-o, deși, G. Călinescu socotește pe Alecsandri superior ca valoare artistică pentru tablourile de epocă de neuitat, iar pe Ion Ghica neîntrecut în „înscenările muzeale" ale vremii sale.

Nici Em. Bucuța, atunci cînd povestește o ultimă întîlnire cu Duiliu Zamfirescu, n-are o viziune deosebită. Portretul din *Cuvîntul de introducere* al cărții *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* nu se deosebește de cel creat de G. Călinescu. În versiunea lui Em. Bucuța, scriitorul în vîrstă pozează crispat, îmbrăcat într-o haină de mătase, tăcut și mîndru, nevrînd parcă să piardă, printr-un gest necontrolat, eleganța heraldică la care ținea : „Stătea răzleț între două sfeșnice de argint cu luminări lungi aprinse, pe un scaun cu spătar înalt, cu floarea aurită din vîrf, peste creștet, ca o coroană. Dacă avea să spună ceva, ridica puțin degetul și toată lumea se întrerupea ca să-l asculte."

Em. Bucuța recunoaște și el că, alături de opera obiectivă, scrisorile aduc o „întregire de viață" și „de vibrare" „peste care nu se poate trece", dar păstrează și rezerve : „Chiar în corespondența lui, Duiliu Zamfirescu rămîne încadrat la fel de măreț, fără revărsările care își regăsesc o plăcere în sine, ale stilului epistolar". Cu toate acestea, în cuvîntul introductiv citat mai sus, Em. Bucuța remarcă, nu fără interes, intervenția lui Duiliu Zamfirescu pe lîngă Maiorescu în favoarea lui Al. Vlahuță, gest foarte semnificativ pentru omul de nenumărate ori învinuit de convenționalism rece.

Pasionat de scriitorul în a cărui vecinătate intelectuală a stat multă vreme, Al. Săndulescu descoperă 185 de scrisori inedite în colecțiile de manuscrise ale Bibliotecii Academiei și ale Bibliotecii Centrale de Stat. El semnalează, cu titlu informativ, prezența a încă patru scrisori inedite adresate lui Ilie Dăianu, aflate la Biblioteca Universitară din Cluj, motivînd neîncrederea lor în volumul pe care l-a întocmit. Din cele 185 de scrisori, unele sînt mai puțin importante, conținînd simple formule de curtoazie sau note și însemnări de afaceri. Altele sînt însă revelatoare pentru dinamica vieții politice, pentru confruntarea cu oamenii zilei. Cele mai multe, de-a dreptul cuceritoare prin francheța sănătoasă, prin căldura inefabil concretă pe care o degajă, sînt scrise simplu, fără nici un ornament, departe de fraza elegantă a lui Odobescu. Scăpat de rigorile unui stil prea oficial, impus de mediul în care trăia, scria prietenilor apropiați — Duiliu Ioanin, Trandafir Djuvara, Elena Miller-Verghy etc. — cu un ton de umor simpatic, cu căldură și sinceritate. Călător pasionat, el îi poartă prin lumina caldă a Italiei și a Greciei, descoperindu-le eternitatea mării și a campaniei romane, gustul dezinvolt al peregrinărilor în velociped sau al unei alunecări cu gondola prin canalele venețiene. Le descoperă surprizele sudului străvechi sau apăsarea veacurilor pe arhitectura orgolioasă a Occidentului, oamenii străzilor ori altețele îmbrăcate protocolar, întîlnite în cariera sa. Într-o scrisoare către Trandafir Djuvara, căruia i se adresează tot timpul afectuos și degajat, se găsește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o scurtă, dar expresivă definiție, plină de umor, a diplomatului văzut de Duiliu Zamfirescu: „În fiecare diplomat este un înțelept epicurean sau stoic, după cum locul oferă cadine sau pustietate sau pietre". Prietenului din tinerețe, Duiliu Ioanin, îi descrie cu vădită înclinare pentru concretizarea gesturilor și a culorilor o berărie din Focșani în faptul serii, plină de praf și de „o mare de pălării" ce se mișcă cu o anume ritmicitate în fața paharelor de bere și a farfuriilor cu țîri. Persoanelor apropiate le face mici portrete memorabile tocmai pentru că știe să se oprească asupra a ceea ce este semnificativ pentru fiecare. Pe Elena Miller-Verghy, pentru care are cuvinte de tandră delicatețe, o descrie austeră, dar în același timp iluminată de blîndețe. Pe Titu Maiorescu îl definește succint: „tipul rasei noastre", prețuindu-i talentul, onoarea, cultul pentru frumos, echilibrul facultăților sufletești, vigoarea vieții și un anumit entuziasm juvenil, neînțeles de unii junimiști, pe care Duiliu Zamfirescu se simte dator să îl combată vehement.

Nu ne aflăm însă numai în fața unor scrisori în care partea de strictă informație, cuprinsă ca într-un decupaj semnificativ, ar constitui totul. Există, într-adevăr, descrieri ce surprind sugestiv colțuri de natură, siluete omenești, întîmplări mai mult sau mai puțin senzaționale. Dar corespondența dezvăluie și chinuitoare neliniști sufletești prin care trece scriitorul. Foarte tînăr încă, în scrisorile către Duiliu Ioanin, nemulțumit de slujba de la tribunal, își pune problema destinului și filozofează pueril asupra religiei și dragostei.

Copiii lui îi dau sentimentul unei reale împliniri, și nu de puține ori găsim în corespondența sa, în locul pozei severe a diplomatului, accente de calmă fericire casnică alternînd cu explozii de bucurie paternă, exprimată cu o candoare emoționantă. Elenei Miller-Verghy îi destăinuie întîmplări din viața numeroasei sale familii. Lui Trandafir Djuvara la fel. Acesta îl numește pe Duiliu Zamfirescu „prieten de inimă". Preocupat serios de viitorul copiilor, scrisorile devin grave. Gîndul că băiatul cel mare n-ar învăța românește i se pare „o monstruozitate", de aceea se simte dator să-l trimită în țară. Scriitorul, de atîtea ori etichetat ca snob, mărturisea în septembrie 1896 lui Djuvara că fiul său va învăța „de-a valma" cu fiii de tăbăcari de la Focșani ca „să ia caracterul limbii și al poporului lui pentru totdeauna".

Patriotul fervent Duiliu Zamfirescu avea o severă conștiință a datoriei lui ca român. Dorul de țară apare în fiecare scrisoare trimisă din străinătate. „Nici nu e pustiu mai mare — se destăinuie scriitorul Elenei Miller-Verghy — decît al lumii locuită de oameni în care nu-ți găsești loc". De aceea sentimentele lui față de patrie se păstrează cu intensitate, vii, în ciuda tuturor contrarietăților: „Dar sentimentul de țară e ca linia munților văzută de departe: ea se ridică sus și în curba ei moale nu se mai zăresc asperitățile, corhanele și văgăunele".

Omul bănuit a fi servil „pînă la adulație" are o atitudine demnă atunci cînd este învinuit a fi părtaș la faimoasa afacere de la Veneția; este nemulțumit de moartea în duel a lui Lahovary, cu prilejul căreia a protestat vehement și I. L. Caragiale, iar problemele politice la ordinea zilei le comentează deschis, cu sentimentul datoriei față de adevăr ce depășea orice orgoliu personal.

Necruțător, plin de sarcasme față de confrați, el era la fel de aspru cu sine. Scrîind lui M. Dragomirescu își revizuiește opinia despre Caragiale într-o formulare echilibrată, așa după cum în ediția Em. Bucuța am citit cuvintele pe care le scria despre Slavici. Lui St. Streitman îi explică ce înțelege prin critică: „La vîrsta mea nu se mai scrie pentru plăcerea de a fi tipărit și nici nu se lovește în semenii săi pentru a face rău, eu, desigur, mai puțin ca oricare altul. Critica este totdeauna o durere, pentru că e o negațiune. Numai cine creează lucrează în armonie, cine dărîmă rupe ceva ce există și ceea ce există se întemeiază pe o lege de echilibru, fiindcă altfel n-ar exista". Propria lui operă o judecă lucid, citeodată plin de smerită modestie: „Lipsa de deștăinuire, în propria limbă, m-a făcut să mă deprind a grămădi totul în înălțimea ideală a sufletului, de unde iese citeodată cîte un crîmpei de poezie slabă, anemică". Alteori se autopersiflează: „Gheniul literaturicesc suflă în barca mea cu o ghidușie nespusă". De multe ori se denunță cu patetism, ajungînd să fie sugestiv analitic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În declarațiile lui, uneori exagerate, se simte năzuința de a depăși conformismul, de a merge spre miezul grav al lucrurilor. Năzuind să stea în zona marii arte, el înțelege nevoia unei discipline interioare, a unui scrupul solid pe care să se rezeme creația.

Corespondența publicată de Al. Săndulescu aduce o contribuție reală la cunoașterea lui Duiliu Zamfirescu ca om. Îi întregește portretul moral. Căci Duiliu Zamfirescu era agitat de orgoliu, dar și de îndoieli, de prezumția mai cu seamă de a depăși veacul său, ceea ce îl face uneori distant și neînțelegător față de contemporani; avea respect față de valorile nepieritoare ale artei, ceea ce l-a determinat să-și confrunte părerile cu cele ale lui Titu Maiorescu, față de care avea deosebită considerație. Nu dintr-o ostentație caducă, ci din nevoia de a depăși unele tipare învechite ale literaturii noastre, el își căuta un drum propriu, încercînd să se definească în raport cu mari personalități creatoare. În viața particulară era afectuos, sincer, devotat și neașteptat de modest. „Iar eu m-am strîns tot mai mult în ghioaca mea, ca unul ce trăiesc departe de țară", scria el de la Bruxelles Elenei Miller-Verghy. Toate aceste trăsături sînt puse și mai mult în lumină de studiul introductiv, serioasă analiză a întregii corespondențe a autorului romanului *Tănase Scatiu*. Cu pregătire profundă, dar și cu pasiunea cercetătorului istoriei literare, Al. Săndulescu refăce, ajutat de documente, de operă și de opiniile critice ale epocii, viața lui Duiliu Zamfirescu, preocupările din tinerețe, epoca de formare, relațiile literare, sensibilitatea artistului, peregrinările, confruntarea cu marea artă, emoția arheologică și istorică, omul de lume și familistul, patriotul. Prin acest decupaj semnificativ, Al. Săndulescu a încercat și a reușit să înlăture cunoașterea scriitorului numai pe o singură latură a personalității lui. L-a urmărit cu obiectivitate, fără să putem afirma însă că în toată cercetarea nu se simte acea pornire de caldă înțelegere și adeziune față de autorul cercetat, care se concretizează mai cu seamă în concluzii, atunci cînd numește sugestiv anii de creație din străinătate „vîrsta lui de aur": „Corespondența trimisă din străinătate de Duiliu Zamfirescu dezvăluie portretul unui scriitor dăruit cu un rar devotament față de arta sa, portret al vîrstei de aur, pe care anumite prejudecăți ale criticii l-au înlocuit cu acela de ultimă oră, al seniorului grav, cu ținută rigidă și priviri metalice".

Discriminînd cu un ochi divinator ceea ce este durabil în opera lui, privind această operă în contextul întregii noastre literaturi, Al. Săndulescu are dreptate să afirme că Duiliu Zamfirescu este cel mai de seamă precursor al romanului nostru obiectiv și primul nostru romancier de cultură europeană.

Intitulînd studiul introductiv *O corespondență de tip flaubertian*, Al. Săndulescu comentează, motivîndu-și totodată formularea, dialogul intelectual dintre Duiliu Zamfirescu și alți scriitori, dar mai cu seamă cu înaintașul său Maiorescu. Privită așa, această corespondență este un „pasionant jurnal de creație", o preocupare continuă de artă, cu un timbru personal, recognoscibil, o lume de probleme și atitudini. Oricît ar fi părut de trufaș, el își gîndea creația fără să ignoreze anume puncte de reper românești și străine, cu neabătuta preocupare de a se confrunta, de a se măsura cu fiecare scriitor în parte, pentru a se desluși, pentru a ajunge la o certitudine în legătură cu propria sa creație: „El își scrie singur biografia operei și efectuează prima ei radiografie, venind în ajutorul criticii cu date esențiale". Fiind mereu în străinătate, reînviindu-și continuu amintirile din țară, Duiliu Zamfirescu se voiește expresie națională, dar nu realitate limitat locală. De aici nevoia lui de a comunica mereu cu valorile inalterabile de pretutindeni.

Nota ediției, prin numărul și seriozitatea referințelor și informațiilor, este ea însăși o contribuție de care nu se poate să nu se țină seama, la care se adaugă notele, binevenite precizări pentru cunoașterea unor persoane sau deslușirea unor situații pomenite în oricare din scrisorile cuprinse în acest volum, gîndit cu entuziasm și conceput sub semnul unei riguroase preocupări științifice.

Cornelia Ștefănescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RAYMOND JEAN: *La littérature et le réel* (De Diderot au «Nouveau Roman»), Paris, Albin Michel, 1965.

Cartea lui Raymond Jean reunește studii asupra unor opere de la Diderot, Stendhal, Eluard pînă la „noul roman", subliniind valoarea lor mai ales din punctul de vedere al redării realității.

Pornind de la fraza lui Marcel Proust „adevărata viață, viața în sfîrșit descoperită și explicată, singura viață deci cu adevărat trăită este literatura", autorul arată că, într-adevăr, viața se concentrează și se îmbogățește prin prisma literaturii. Proust afirmă că realitatea și literatura nu există una în afară celeilalte, că nu poate fi vorba de un raport între ele ca relații de exterioritate, ci, din contră, de echivalență, de identitate, de suprapunere. De altfel, Michel Butor spunea despre roman că este domeniu fenomenologic prin excelență, „locul unde realitatea apare sau poate să apară". Dar pentru a exprima realitatea, e nevoie de cuvinte, fără de care nu poate exista literatură. Limbajul n-are putere și expresivitate decît dacă redă strict realitatea, se contopește cu ea, realizînd un tot și devenind suveran.

Literatura nu este mijlocitor, este *contact*, contact *real* cu viața și obiectele, iar această idee de *contact* ar explica cel mai bine conștiința estetică de azi: contactul spectatorului cu imaginea la cinema, contactul nemijlocit al ochiului cu lucrurile simple, înconjurătoare, cu obiectele, imaginile și formele. Literatura este imaginea directă, fără perspectivă, fără relații intelectuale, fără gîndire, lucru *recreat*, regăsit, redat, nu *gîndit*.

„Neștiind că totul e în tot, critica tradiționalistă nu ajunge să înțeleagă că a descrie o pietricică numai pietricică, cu vinele, colțurile, asperitățile sau netezimea sa înseamnă a descrie o părticică din cunoașterea omenească", scrie Claude Simon.

Critica de azi nu analizează opera, n-o explică, n-o situează și n-o înțelege: încearcă să se contopească cu ea, fiind mai curînd psihosomatică decît intelectuală, socotind că punctele de contact ale literaturii cu realitatea sînt în fond aceleași ca ale simțurilor noastre cu realitatea. Dar pericolul pentru critica modernă este ca pînă la urmă să nu se transforme ea însăși într-o lucrare care să se substituie operei, spunînd aceleași lucruri mult mai bine și mai pe larg. Cine exprimă mai bine universul imaginar al lui Mallarmé? Mallarmé, sau J.P. Richard, care-l explică? Critica de azi a descoperit că cel mai bun mijloc de a vorbi despre literatură este tocmai să imite literatura, să utilizeze procedeele sale, *să devină* literatură, tot așa cum adevărata literatură a înțeles că cel mai bun mijloc de a vorbi despre realitate e *să devină* ea însăși realitate, contopindu-se cu ea.

În cartea sa, Raymond Jean grupează materialul în trei capitole: „domeniul clasic", „domeniul străin" și „domeniul contemporan".

În toate trei capitolele este vorba de lecturi care prezintă interes și valoare prin faptul că „recompun" lucrurile văzute, simțite, percepute, închipuite și, în sfîrșit, trăite. Legătura dintre literatură și realitate este dialectică. În primul capitol, referindu-se la Diderot, autorul conclude că sadismul scriitorului deviază de la originile sale pentru a deveni un instrument de critică socială. Diderot „rănește, atacă, sapă, dar totdeauna ca să arate adevărul". Sadismul său e mai mult decît un instrument de eliberare: „e o armă ascuțită și vie".

În legătură cu studiul *Eclaircissements* al lui Henri Guillemin, Raymond Jean aprobă punctul de vedere al autorului, care-l admiră pe Zola pentru că, fiind un romancier naturalist „și chiar mai mult: dușman al *ordinii*", poate fi pe deasupra și „un suflet"..

Despre Cocteau spune că „e păcat că nu e chiar atît de subversiv cît vrea să pară", și-l situează printre valorile cinematografului mult mai mult decît printre cele ale literaturii.

Valoarea lui Eluard stă în imagini care devin palpabile, accesibile ochiului, aceea a lui Sartre în „a fi știut nu *să evolueze*, ci *să meargă* cu timpul său, participînd la lupte reale ..., înțelegînd că o filozofie nu rămîne vie decît dacă merge înainte".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În capitolul următor, „domeniul străin", analizînd tematica prozei americane, Raymond Jean constată că e influențată în cel mai înalt grad de Europa și că America e lipsită de poezie pentru americanii care se refugiază în formalism.

Vorbind de Maiakovski, spune : „Ca toți marii poeți, a apărut prea devreme și a văzut prea departe". Despre Hemingway scrie că „Minuiește pana ca pe un harpon sau pe o carabină. Iată cheia acestui stil direct, violent și rapid care este, poate, partea cea mai durabilă a operei sale".

Al treilea capitol, „domeniul contemporan", pune problemele noului film și ale noului roman, despre care spune că „ne obligă să luăm act de realitatea obiectelor care ne înconjură și care fac să dispară umanul" ceea ce, implicit, anulează *acțiunea, drama*, și ne face să așteptăm *să privim* povestirea, nu s-o *citim*.

În seria filmelor reprezentative pentru noul stil vorbește de *Memoriile din Hiroshima* ale lui Resnais, cu textul de Marguerite Duras, de *Aventura nopții* și *Noaptea* ale lui Antonioni, de *Jules și Jim* al lui Truffaut, de *Muriel* al lui Resnais și Jean Cayrol „o operă plată, ca oglinzile și cărțile poștale", filmul cel mai apropiat de noul roman, reprezentînd mediocritatea cu imparțialitate.

Știind că în fața romanului modern cititorul rămîne uneori perplex, neștiind cum să-l pătrundă, cum să-l înțeleagă, autorul își pune întrebarea dacă rolul romanului contemporan este de a crea și favoriza o relație pozitivă între om și lume. În concepția literaturii orientate spre acțiune, spre transformarea lumii, această relație e clară, dar autorul se întreabă dacă alte moduri de expresie, cum ar fi poezia și teatrul, n-ar avea mai multă eficacitate. Dacă vocația romanului constă în *a descrie*, a exprima, a reflecta raportul dintre om și realitate, și dacă acest raport este de exterioritate, romanul oglindind într-adevăr o situație reală pe care omul o ocupă în univers, dar în care el se simte străin, rămîne totuși o manifestare a realității umane, pe care o definește Marx în *Memoriile economice și filozofice* : „... Fiecare din aceste raporturi omenești cu lumea : a vedea, a auzi, a mirosi, a gusta, a pipăi, a gîndi, a privi, a simți, a voi, a acționa, a iubi — pe scurt, toate organele... sînt, în raportul lor obiectiv sau în comportamentul față de obiect, luarea în posesiune a acestui obiect. Luarea în posesiune a realității umane, felul în care se comportă față de obiect este *manifestarea realității omenești*".

Referindu-se la Lucien Goldmann (*Pour une Sociologie du roman*, Gallimard, 1964), Raymond Jean propune ca orice analiză serioasă a romanului modern să fie făcută pe bazele raporturilor structurale dintre *forma* pe care opera o adoptă și mediul economico-social care îl exprimă. Bizuindu-se pe celebrele analize ale lui Marx asupra caracterului de fetiș ale mărfii, el arată că, într-o societate în care valorile nu există decît în funcție de bani, conștiința colectivă tinde să-și piardă orice realitate activă pentru „a deveni o simplă reflectare a vieții economice", și că pînă la urmă „și dispare".

Autorul arată că, pornind de la ideile exprimate de Goldmann, apare evident ca o astfel de societate să aibă tendințe de a produce o literatură în care conștiința rămîne pasivă în fața obiectelor. De aici și opere care, spre deosebire de romanul tradiționalist, sînt lipsite de personaje, exprimă o imparțialitate rece sau se lasă duse de fluxul vertiginos al vieții interioare și al memoriei.

Raymond Jean se referă în mod special la acea literatură pe care Jean Bloch-Michel o numește a impostorei, precizînd că nu autorul e impostorul, ci lumea în care trăiește : „... Francezii au trăit în impostură. Au fost mințiți și au fost siliți să mintă cînd nu voiau s-o facă. Falsă victorie, falsă revoluție, falsă măreție și falsă misiune, asta li s-a oferit, împodobind cu cuvinte mari care nu spuneau nimic o realitate pe care ei refuzau s-o cunoască în tot adevărul ei".

După Jean Bloch-Michel, omul nu face decît să se conformeze situației sale reale în fața lumii și a lucrurilor și să se creeze structurile operei sale în consecință. Robbe-Grillet spunea : „Formele pe care le creează omul pot aduce noi semnificații lumii". Ceea ce aduce fără îndo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată noul roman este dorința de a crea, de a merge înainte, de a prezenta noi opere, de a multiplica posibilitățile limbii, de a crea oarecum o nouă viziune a realității.

Singurul pericol, spune Raymond Jean, e ca această experiență creatoare, exploratoare, liberatoare să prezinte o valoare numai pentru autorul care o trăiește în mod real. A promova un tip de roman accesibil mai degrabă autorului înseamnă a micșora mult cîmpul de influență al literaturii, așa cum s-a întîmplat adesea în poezie și în pictură.

Concluzia la care ajunge autorul în încheierea care poartă titlul „Responsabilitățile noului roman", este aceea a unei formule în care să izbutească să împace caracterele noului roman cu acelea ale romanului angajat, căci numai în felul acesta „va regăsi în același timp vocația sa universală, dar și sensul adevăratelor sale responsabilități".

Aristița Negreanu

ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt.* An Approach to the Modern Drama, London, Methuen Co Ltd., 1965*.

Atrăgătoare de la prima vedere prin însuși titlul său, cartea lui R. Brustein îl interesează pe cititor de la primele pagini în care autorul își dezvăluie întreitul scop al lucrării: examinarea unei idei sau atitudini predominante la opt dramaturgi moderni[1], analizarea operei lor în adîncime, sugerarea unei abordări a întregii drame moderne, pentru ca, începînd cu primul capitol, *Teatrul revoltei* să-l cîștige definitiv atît pe cititorul neavizat, cît și pe cercetătorul specializat.

R. Brustein are mari posibilități analitice, un spirit lucid și nervos în același timp, dotat deopotrivă cu rigoare științifică și cu pasiune.

Mizul care asigură coeziunea volumului și criteriul înrudirii celor opt dramaturgi este revolta ca atitudine și credo.

În întreaga dezvoltare a dramaturgiei universale, Brustein distinge două direcții, care rămîn în memoria cititorului sub forma a două metafore plastice prin inedițul lor. Teatrul comuniunii — tragicii greci, Shakespeare, clasicii francezi — întrupat în imaginea unui templu clasic, al cărui preot oficiază în fața unei mulțimi încrezătoare, și teatrul revoltei, înfățișat ca un templu în ruine, cu un preot grotesc care îndreaptă o oglindă deformantă către o mulțime ce se împrăștie speriată, hulindu-l pe preotul rămas singur în fața neantului.

Teatrul revoltei, care ne apare ca un al doilea val de romantism, cu Nietzsche ca pivot filozofic, are rădăcini în teatrul comuniunii în punctul ultim al curbei lui descendente, care pornește de la încredere, trece prin nesiguranță și sfîrșește în neîncredere. Oare melancolia lui Hamlet nu se va transforma în chinul dureros al eroilor pirandelieni și în desperarea neagră a personajelor lui O'Neill, iar vocabularul negativ al lui Lear nu va deveni vocabularul teatrului de azi?

Teatrul modern se revoltă împotriva publicului burghez inculț, laș, mulțumit de sine, filistin, lacom, împotriva întregii oficialități, a lui Dumnezeu însuși. „A-l ucide pe Dumnezeu și a construi o biserică sînt scopurile constante și contradictorii ale revoltei" (Camus).

---

* Robert Brustein este profesor de literatură dramatică la Universitatea din Columbia și critic de teatru. Este considerat unul dintre criticii dramatici reprezentativi din S.U.A.

[1] Criteriul selecției este una din puținele obiecții ce se pot aduce lucrării, deși în *Cuvîntul înainte* se explică excluderea lui Giraudoux, O'Casey, Synge, Lorca, Camus etc. Dacă acceptăm punctele de vedere asupra lui A. Miller sau T. Williams, O'Casey, Yeats, Camus și Sartre — ultimii exploatați ca teoreticieni — nu putem fi de acord cu omiterea lui Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, pentru că personalitatea lor nu s-a definit în prea puținele lor opere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În conglomeratul de atitudini și soluții specifice, criticul distinge trei tipuri de revoltă care, devenite noțiuni, sînt manipulate în definirea diverșilor dramaturgi :

„Revolta mesianică", prin excelență romantică și egotică, în care creatorul se revoltă împotriva creatorului omnipotent, încercînd să-l substituie. Eroul mesianic e supraomul nietzschean, cu dimensiuni mitice de tip prometeic, luciferic, cu accente hortative. Conceput ca o dezvoltare excrescentă a autorului, eroul mesianic nu se identifică cu el. Ambițiile lui totalitare sînt respinse, el nu atinge divinitatea și, în cele din urmă, e abandonat. Aceste drame au structură de mit sau romance (povestire cu atmosferă exotică, de basm), scrise într-un limbaj elevat, cu dicțiune profetică.

„Revolta socială", cu ambiții la fel de categorice, însă la o scară redusă. Piesele compacte, „bine făcute", disecă relațiile individ—societate și au originea în dramele lui Lillo, Beaumarchais, Lessing. Personajul central e înlocuit cu un grup sau, cînd e păstrat, devine întruchipare a degradării, ca la Brecht. Tonul lor e demascator și condamnator.

„Revolta existențială", contradictorie prin dimensiuni : microrevoltă împotriva propriei existențe și macrorevoltă împotriva întregii creațiuni. Simburele teatrului absurdului (Beckett, Ionesco, Pinter, Albee), această formă de revoltă este cu atît mai dureroasă cu cît e mai dispersată și mai zadarnică. Comparat cu eroul mesianic supraom, antieroul existențial subom nu reușește să iasă la lumină : personajele lui Pirandello sînt închise în propriile lor iluzii, personajele din *Scaunele* sînt bătrîni și impotenți, vagabonzii din *Așteptîndu-l pe Godot* sînt tragic de inerți. spunînd : „Da, hai să mergem. (Nu se mișcă din loc.)" Stările lor de spirit sînt bivalente, alternînd între accente extatice și invective dure, ca Poetul din *O piesă de vis* de Strindberg, care, scăldîndu-se în mocirlă, nu pregetă să privească cerul. Exaltarea romantică e înlocuită de o mizantropie swiftiană împletită cu un unghi de spiritualitate din care carnea omenească este văzută ca excrement în descompunere. Drama existențială își explică tragismul totalei lipse de lumină și implacabilității morții prin dubla și contradictoria percepere a timpului, care trece lent sau rapid : „Într-o zi ne-am născut, într-o zi vom muri, în aceeași zi, în aceeași clipă" (Beckett).

Cum era și firesc, Brustein află rădăcinile teatrului modern al revoltei la Ibsen, care este cu subtilitate interpretat prin poziția lui absolută față de adevăr : adevărul ultim se află în conflictul perpetuu dintre adevăruri. De aici rezultă aparenta contradicție a lui Ibsen, care, identificîndu-se cu eroii săi mesianici, Brand, Iulian, se detașează de ei și-i pedepsește ca vinovați de căutarea absolutului. Revolta lui Ibsen este totală, împotriva a tot ce este stabilit, și din această perspectivă face Brustein critica criticii ibseniene, care eronat l-a interpretat ca trecînd de la mesianism la conformism și acceptare.

Pentru facilitarea expunerii punctelor de vedere, criticul preia clasificarea operei lui Ibsen în trei perioade. Perioada mesianică, a cărei dilemă este oscilarea între Brand, fanaticul marilor virtuți, dușmanul compromisului, admirat ca rebel idealic, dar condamnat ca practician, și Peer Gynt, omul compromisului modern, care nu-și poate afla propriul eu. În a doua perioadă, conflictul, esențialmente același, ia forma ciocnirii dintre individ, căutătorul adevărului, și cetățean, omul îmblînzit, identificat cu nevoile comunității, conflict care apăruse și în dihotomia Brand-Primar. Minat de imboldul pătrunderii adevărului ascuns, Ibsen se revoltă împotriva minciunii ca bază a instituțiilor moderne. Extinzînd drama doamnei Alving, obsedată de strigoi, la soarta Europei burgheze a secolului al XIX-lea, Ibsen, în *Strigoii*, operînd cu detectivismul lui Oedip, dezgroapă adevăratele cauze ale tragediei umane : stupiditatea, falsitatea și inumanitatea generațiilor. *Rața sălbatică* este privită ca un corectiv satiric al ibsenismului sfărîmător de măști și minciuni. Oamenii preferă minciuna sau iluzia — teză ce va reveni la Pirandello și O'Neill — dezvăluirii adevărului dacă cel ce o face este mînat de imbolduri externe, ca Gregers Werle, și nu din convingeri eroice ca Brand, condamnat de fapt și el pentru intransigență. Dramele ultimei perioade, marcat autobiografice, se rotesc în jurul unui erou — *alter-ego* al scriitorului — sfîșiat de conflicte. Constructorul Solness, ca și sculptorul Rubek (*Cînd ne vom*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scula din morți) refac traiectoria dramaturgului : de la biserici cu turnuri la case de locuit și apoi, datorită unui imbold extern al unei iubiri tinere, din nou case, însă cu turnuri, ce îmbină realismul cu simbolismul poetic. Ultima dramă, *Cînd ne vom scula din morți*, testamentară ca romancele lui Shakespeare sau cvartetele lui Beethoven, materializează prin sculptura lui Rubek viața autorului : de la speranța transcendentă a scălării din morți la reflectarea lumii contemporane prin smulgerea măștilor și la izolarea în prim plan a artistului copleșit de viața irosită.

Definit printr-o paralelă cu Ibsen și explicat psihanalitic, Strindberg apare măcinat, datorită determinismului biografic, de un dualism pe diverse planuri : rebel mesianic, totuși înfricoșat și supus, oscilînd între servitute țărănească și aroganță aristocratică, între adorarea femeii și misoginism. Specificul lui este subiectivismul constant și refuzarea realității, pe care Ibsen o acceptă.

Două ipoteze ale revoltei sînt evidente în creația lui Strindberg. Mesianică-socială, cînd cea mai puternică influență este Nietzsche și Schopenhauer. Conflictul antagonic dintre sexe este cel fundamental în *Tatăl* și *Domnișoara Iulia*, ciocnire terminată cu victoria bărbatului, fiind mai adecvat luptei pentru existență. Jean, aristocrat sexual și sclav social, vine în conflict cu Iulia, sclavă sexual și aristocrată social, și învinge, deși victoria e relativă, căci prin moarte Iulia se purifică, iar Jean va continua să răspundă apelului contelui. După o criză spirituală, la Strindberg se conturează a doua ipostază existențială a revoltei sale, cînd asupra lui se exercită influența lui Swedenborg, a filozofiei hinduse și budiste. *Drumul spre Damasc* refăce prin tripticul hegelian evoluția artistului : teză : afirmație ; antiteză : negație ; sinteză : comprehensiune și resemnare. Misoginismul se atenuează, propriul eu cu veleități de supraom devine obiectul satirei. Piesele capătă caractere onirice, limitele se pierd în fluid. Din perspectiva rebelului împotriva mărginirii condiției umane, trupul omenesc îi apare blăcit în murdărie, deși cu aspirații de elevație. Această dualitate umană este explicată, în *O piesă de vis*, de fiica lui Indra *alter-ego* al autorului, prin aceea că oamenii sînt rezultat al contopirii lui Brahma, elementul bărbat, spiritual, sacru, cu Maya, elementul feminin, carnal, profan. Mîntuirea de contradicții e posibilă numai în moarte.

Trecînd de la marii reprezentanți ai dramei nordice la Cehov, eseul lui Brustein ne apare discret, neostentativ și subtil, ca și creația dramaturgului rus. În comparație cu subiectivismul exacerbat al lui Strindberg, Cehov este prezentat ca artist obiectiv, nepasional și impersonal. Revolta lui în negativ irumpe din concluzia pieselor că viața descrisă de el este cum nu ar trebui să fie. Oroarea de teoretizare și discursivitate l-au făcut pe Cehov să renunțe la afirmarea sau măcar sugerarea unei ameliorări. Prin dramă, el condamnă Rusia vremii sale ca mediu nefavorabil — și prin farsă, pe oameni, indolenți și inerți, dar nu indică vreo ieșire din impas. Piesele sale nu au eroi, personajele se împart în ticăloși și victime — compătimite, dar responsabile de tot ce li se întîmplă. Ceea ce criticul american subliniază admirativ este evitarea de către Cehov a senzației de melodramă prin îngroparea subiectului — scenele violente se petrec între acte — și încheierea acțiunii mai înainte de reversul melo — convențional — virtutea în *happy-end*. De asemenea este remarcată realitatea fluidă în aparentă încremenire, care-l apropie pe Cehov de Beckett, (o notă de subsol comunică faptul inedit că Cehov plănuise o piesă asemănătoare cu *Așteptîndu-l pe Godot*), ca și pluriFuncționalitatea dialogului. În detaliu sînt analizate capodoperele *Trei surori* și *Livada cu vișini*. Evoluînd în jurul conflictului dintre cultură și vulgaritate, *Trei surori* arată influența nefastă a mediului asupra unor intelectuali resemnați și inerți și sfîrșește pe dialectica speranță — deznădejde, evitînd o atitudine declarată a autorului. *Livada cu vișini* este în intenția autorului aproape o farsă atît ca satiră a melodramei convenționale, cît și ca atitudine față de personajele-victimă care nu mai sînt compătimite. Ca și *A douăsprezecea noapte* (aș adăuga și epopeea lui Falstaff), *Burghezul gentilom*, *Domnișoara Iulia*, *Cîntarul*, *Livada cu vișini* este construită pe tema transferului de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

putere de la clasa feudală la cea burgheză. Şi totuşi nu acest fundal social îl interesează pe Cehov, ci tipologia umană ca atare, de aceea el rămîne neutru faţă de cele două tabere.

G. B. Shaw, susceptibil de diverse interpretări, îşi găseşte în Brustein un interpret lucid şi inteligent; el subliniază la dramaturgul englez care, mai în ris, mai în serios, socotea că cei doi mari scriitori englezi sînt Shaw şi Shakespeare, dihotomia artist-filozof. Întreg eseul evoluează în jurul concepţiei lui Shaw, care punea rolul militant al scriitorului înaintea rolului său estetic. Criticul se concentrează pe dezvăluirea contradicţiilor scriitorului în trei din piesele lui Shaw: *Casa inimilor sfărîmate*, *Înapoi la Matusalem*, *Om şi supraom*. Este drept că revolta lui Shaw este în primul rînd descifrabilă în teoria care, sub o formă sau alta, însoţeşte piesele sale. Dar oare Shaw în piesele sale „neplăcute" şi „plăcute" şi în *Trei piese pentru puritani* nu atacă baza şi suprastructura lumii burgheze contemporane, cu filistinismul, ipocrizia şi puritanismul ei exagerat? Or, a te rezuma la menţionarea într-un paragraf a acestor piese şi la expedierea în cîteva fraze a capodoperei *Sfînta Ioana*, care se ridică împotriva convenţiilor ce încorsetează gîndirea omenească, nu înseamnă o judecată arbitrară? Excepţînd această rezervă, apreciem şi aici modul dialectic al analizei lui Brustein. Shaw este un filozof eclectic: tendinţele mesianice din doctrina supraomului nietzschean se îmbină cu utilitarismul pragmaticului victorian şi socialistului fabian pe fundalul concepţiei bergsoniene a evoluţiei creatoare şi a elanului vital (forţa vitală la Shaw) şi duc la elaborarea unei soluţii salvatoare: religia ştiinţifică. În comedii, scrise cu talent inegalabil, Shaw, arată Brustein, nu face critică socială, cît descrie conflictul dintre propria lui revoltă şi realitate, pe care o urăşte şi împotriva căreia se manifestă pe două căi: ca reformator revoluţionar înregistrînd revolta contra realităţii prin urmărirea idealului în politică (socialism) şi filozofie (evoluţia creatoare) şi ca artist recreînd realitatea în forma ideală de artă.

Eseul despre Brecht debutează prin aceeaşi metodă de descifrare a originalităţii prin comparaţie. Aici Brecht este întîi alăturat lui Shaw prin aspectul social al revoltei şi prin caracterul discursiv nonaristotelic al teatrului său, iar apoi opus lui Shaw prin intensitatea dureroasă şi tragică a revoltei împotriva societăţii. Plasarea lui Brecht în contextul dramei universale a revoltei porneşte de la descoperirea nucleului dialectic al revoltei brechtiene, în acelaşi timp obiectivă, activă, remediabilă şi realistă împotriva societăţii burgheze şi, printr-o serie antonimică, subiectivă, pasivă, iremediabilă şi romantică împotriva haosului uman, şi duce la distingerea a trei perioade în creaţia sa: revolta existenţială sau faza büchneriană[2] — cînd Brecht este descendentul direct al expresionismului german manifest la Büchner şi Wedekind, cînd teama metafizică îl duce la o viziune scatologică şi patibulară asupra lumii şi vieţii —, revolta socială sau faza jonsoniană[3] — cînd adeziunea la comunism îl ajută în obiectivarea sentimentelor, raţionalizarea artei şi concretizarea cauzelor neliniştilor sale în lumea capitalistă —, şi faza shakespeariană[4], care încheie în calm şi seninătate orientală, prin piese alegorice, evoluţia lui Brecht. Brustein nu omite nici menţionarea inovaţiilor tehnice (teatrul epic şi *Verfremdungseffekt*), dar accentul cade pe fondul specific al revoltei brechtiene, ceea ce asigură încadrarea dramaturgului german în liniile teatrului revoltei.

Pe un fundal filozofic bergsonian, teatrul lui Pirandello oscilează între limitele revoltei existenţiale — drama frustrării umane în jurul conflictului dintre timp şi atemporalitate — şi ale revoltei sociale — asaltul împotriva celor ce vor să pătrundă tainele semenilor.

Pentru precizarea diferenţelor dintre personajele pirandelliene, Brustein utilizează termeni generalizatori din Aristofan şi Commedia dell'arte: eiron (oameni ce se autodesconsideră), alazon (impostori, bufoni), pharmakos (victime). Atît autorul, cît şi acelaşi personaj, poate

---

[2] După Georg Büchner. Este vorba de piesele *Baal*, *Tobe în noapte*, *Jungla oraşelor*.

[3] După Ben Jonson. Este vorba de *Lehrstücke* şi majoritatea creaţiei sale începînd cu *Opera de trei parale*.

[4] Corespunzătoare romancelor *Furtuna*, *Poveste de iarnă*, *Cymbeline*. Este vorba de *Cercul de cretă caucazian*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acoperi dintr-odată două din cele trei noțiuni. Pirandello este alazon, căci își scrutează personajele, dar și eiron, căci suferă alături de ei, iar Henric al IV-lea este pharmakos și eiron, o victimă-pacient a interesului și curiozității celorlalți, dar și un lucid ce acceptă conștient masca nebuniei pentru a se refugia în atemporalitate ca semn de revoltă împotriva existenței. Conflictul general dintre aparență și realitate ia aici forma de conflict dintre viață și formă, iar aparența devine iluzie. Dihotomia față-mască din teatrul grotescului este păstrată de Pirandello. Individului i se opun convențiile, pe care el este obligat să le accepte, așa cum își acceptă pînă și identitatea stabilită de alții. Masca nu numai că trebuie acceptată, dar nu poate fi smulsă, căci iluzia este o condiție *sine qua non* a realității, iar ceea ce este dincolo de ea este incognoscibil. Inaccesibilitatea realității obiective și indispensabilitatea iluziei constituie sursa pesimismului și scepticismului pirandellian.

Pentru crearea unei continuități istorice și dezvăluirea de afinități, Brustein dă o listă de descendenți în diverse direcții. Pirandello se poate astfel asemăna cu un copac stufos din care se desprind viguroase personalități, ca : Sartre și Camus, Beckett, Ionescu, O'Neill, Pinter și Albee, Thornton Wilder și Jack Gelber, Anouilh, Giraudoux, Genêt.

Cum era de așteptat, O'Neill, ca scriitor compatriot cu autorul, este interpretat cu spiritul de pătrundere al unui bun cunoscător al vieții culturale specifice a S.U.A., păstrînd totodată și o totală imparțialitate. Minat de cerințele modei culturale americane, interesată în primul rînd de personalitatea unui creator și apoi de creația lui, O'Neill și începe cariera printr-o ambițioasă dorință de rivalizare cu dramaturgii consacrați de pe continent. Succesul care nu întîrzie să apară are caracter meteoric, cu străluciri intense, dar trecătoare. Creația lui este neautentică. Influențele rămîn extrinseci operei. Mesianismul său grandilocvent, ca și modalitățile tehnice împrumutate au un caracter de poză și teribilitate. Ulterioara indiferență a publicului și izolarea autorului îi permit să se regăsească și să-și scrie capodoperele. A doua culme a gloriei sale rămîne definitivă, și din această prismă este analizat teatrul revoltei lui O'Neill. Nedezmințindu-și metoda paralelismului, Brustein compară *Vine vînzătorul de gheață* cu *Ruța sălbatică*, înrudite prin tema indispensabilității iluziei în viață, ridicată de O'Neill de pe planul dezbaterii etice la rangul de universalitate. Lumina ucigătoare a adevărului — doctrina Azi — îi îngheață pe adepții lui Milne-iluzia, pînă cînd se descoperă că și distrugătorul visului își întemeiază liniștea tot pe o iluzie. Un singur personaj, care a trecut la noua credință, își dă seama de deșertăciunea vieții. Antimesianică [5], drama întruchipează transformarea lui O'Neill dintr-un rebel mesianic neveridic într-un rebel existențial autentic.

Prin *Lungă călătorie de o zi în noapte*, O'Neill face o vivisecție în propria-i persoană, căutîndu-și influențele ancestrale și reușind prin descoperirea lor să se scalde într-o baie purificatoare de autodefinire. Familia Tyrone este familia O'Neill și totodată fiecare din aspectele personalității lui Eugene O'Neill. Confesiunile tatălui, fratelui și mamei elucidează pe rînd conștiința chinuită a dramaturgului, dar, deși familia Tyrone este înghițită de negură, triumful lui O'Neill ca artist și om este subînțeles prin însăși realizarea irosirii sale trecute, prin înfruntarea, în sfîrșit, a strigoilor săi.

Brustein concepe evoluția teatrului revoltei în cicluri viconiene, de aceea el își încheie volumul cu o privire asupra teatrului cruzimilor, o revoltă mesianică dublată de o terapeutică a răului.

Eseul este conceput sistematic și deductiv, schițînd paralelogramul influențelor teatrului propus de Artaud. Piesa *Ubu Rege* de Alfred Jarry întemeiază teatrul absurdului, din care se trag, pe de o parte, dadaismul și, pe de altă parte, suprarealismul, ce se reunesc la poetul și vizionarul Antonin Artaud, care în *Le Théâtre et son double* își lansează teoriile ce vor revoluționa teatrul pe baze mesianice. Teatrul cruzimilor lui Artaud nu se poate echivala cu crime și per-

[5] Brustein citează o paralelă cu creștinismul făcută de Cyrus Day în *Vînzătorul de gheață și mirele*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versităţi. Scopul lui este dezlănţuirea dionisiacă a simţurilor latente din om, pentru ca prin consumarea lor şi prin infectare cu răul — cum spunea Sartre — individul să se purifice şi să-şi elibereze fantezia. Ca şi la Aristotel deci, teatrul are o funcţie cathartică. Teatrul în concepţia lui Artaud trebuie să însemne o reîntoarcere la miturile păgîne, îmbinînd mijloace vizuale cu cele mecanice şi o exprimare verbală redusă, marcat incantatorie. El îl recomandă în primul rînd pe tragicul Seneca, apoi drama elisabetană, marchizul de Sade, Woyzeck, Cenci, piesele lui Strindberg, Claudel. Influenţa lui Artaud asupra dezvoltării teatrului modern este imensă. Din multitudinea de nume (Camus, Audiberti, Pichette, Ionesco, Beckett, Adamov), Brustein îl alege ca reprezentativ pe Jean Genêt, care, spre deosebire de ceilalţi dramaturgi ai absurdului — rebeli existenţiali —, se apropie de Artaud prin finalitatea teatrului său şi prin revolta mesianică. În viaţa lui agitată, Genêt a căutat să ia asupră-şi „păcatele lumii", pentru ca prin crimă intenţionată, deci eroică, să cucerească frumuseţea morală şi să aspire la sanctificare. Oprindu-se asupra celor două capodopere ale revoltatului Genêt, *Balconul* şi *Negrii*, Brustein subliniază înrudirea lui cu Pirandello prin crearea unei drame a aparenţelor ca evocatoare a unei profunde realităţi. *Negrii*, ca majoritatea pieselor pirandelliene, se desfăşoară pe planuri paralele. Ca diferenţă specifică, Genêt acceptă iluzia şi se complace în ea. Revoltat împotriva ordinii, el îşi dă seama de ineficacitatea revoltei, pe care totuşi o transmite în toate piesele sale.

Nu fără regret ajungem la *Cuvîntul de încheiere*, care nu trage concluzii asupra dramaturgilor studiaţi, nici nu schiţează direcţii de perspectivă, ci afirmă cîteva lucruri de însemnătate general-umană, care apelează la om, şi nu la savant : teatrul revoltei nu este tragic, dar ne învaţă să fim tragici, iar prin îndrăzneala de a fi tragici vom fi salvaţi.

Robert Brustein l-a cucerit pe cititor şi, fie că demonstraţia corespunde opiniilor noastre, fie că uneori îl putem acuza de parţialitate iar argumentaţia nu ne convinge întru totul, cartea ne fascinează. Prin ce? Prin unitatea realizată în multilateralitatea ariei de ambiţioasă investigaţie, prin rafinamentul interpretărilor, prin pasiunea cercetării, prin expunerea captivantă, prin stilul frumos şi precis.

Ileana Constantinescu

ALBERT' THIBAUDET: *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi istorie literară*. Studiu introductiv, traducere, selecţie şi note de Savin Bratu, Bucureşti, E.L.U., 1966.

Antologia alcătuită de Savin Bratu din opera lui A. Thibaudet este o carte menită să repună în circulaţie la noi numele unui mare critic literar, ale cărui idei despre semnificaţia şi metoda actului critic ar putea însoţi fructuos discuţiile din cultura noastră contemporană.

Format în atmosfera simbolistă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în spiritul filozofiei lui Bergson, care i-a fost profesor la liceu, Thibaudet este tipul criticului modern, atent la nou, dar bazat pe o cultură clasică serioasă, care se apropie de literatură nu pentru a da sfaturi şi norme, ci pentru a o înţelege şi explica, în scopul de a facilita cititorului pătrunderea în universul tainic creat de artist. Constatînd opoziţia dintre critica autoritară a academicianului Brunetière, care voia să judece, să claseze şi să explice, şi critica lui Thibaudet, care tindea să reconstituie durata interioară a unui autor, lucrînd cu „serpentine" care fac „înconjurul ideilor şi al formelor", evaluăm distanţa dintre critica tradiţională clasicizantă şi critică nouă, propagatoare a noii literaturi. În timp ce prima judeca literatura contemporană neconformistă drept bolnavă şi rătăcită, a doua, citind pe simbolişti, pe Gide, Proust şi Amiel, îşi asuma sarcina înţelegerii şi explicării lor. Critica lui Thibaudet face pentru literatura nouă tot ceea ce profunzimea culturii sale clasice şi fineţea gustului său puteau face. Exemplară în acest sens este monografia despre Mallarmé, în care criticul descompune în părţi distincte universul poetului ermetic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi reconstruieşte pentru uzul cititorului edificiul poeziei sale cu maxima precizie şi claritate îngăduite. Aprecierea lui Paul Valéry asupra acestei cărţi, închinată unui poet cu care el însuşi avea atîtea afinităţi, este concludentă : „Marele elogiu pe care n-aş vrea să uit a vi-l face se referă la însuşirea de a-l face pe cititorul dv. să gîndească ; sau de a-l situa în chip riguros în interiorul problematicii literare. Literatura, ad libitum, e ori tot, ori nimic. Aşadar, nu e nimic sau e un nimic. Cum ne putem apropia acest nimic, cum poate deveni pentru noi realul şi funcţionalul, sau încerca să devină, cititorul va vedea poate în cartea dv. în legătură cu Mallarmé. Ar fi capital" [1].

Evidente sînt la Thibaudet marea disponibilitate faţă de operă, bunăvoinţa cu care acest burgund, „care umblă printre cărţi cu mintea aşezată şi cu epicureismul activ al unui podgorean în ,via lui" pătrunde în interiorul lumilor literare. Avînd modestia şi orgoliul meseriei lui criticul propune, în unele articole şi în studiile din *Fiziologia criticii*, cîteva noţiuni necesare unui posibil sistem teoretic al criticii. Savin Bratu, punînd accentul în selecţia operată pe textele de teorie a criticii, ne permite să urmărim această parte, poate cea mai rezistentă, a scrisului lui Thibaudet.

Thibaudet plasează naşterea criticii literare (franceze) în secolul al XIX-lea, definind-o ca pe „un corps d'écrivains plus ou moins spécialisé, qui ont pour profession de parler des livres, et qui, en écrivant sur les livres des autres, font des livres où les sommets du génie n'ont pas encore été atteints, mais dont il n'y a aucune raison pour que la moyenne ne vaille pas la moyenne des autres livres" [2]. Ca instituţie omogenă, ea a apărut în legătură cu cele două corporaţii, profesorii şi ziariştii, din care prima s-a ocupat de trecutul literar, a doua de prezent şi care au menţinut prin continua lor opoziţie atmosfera de pluralism şi relativitate necesară unei vieţi literare efervescente. În faţa antagonismelor lumilor literare în luptă apare necesitatea arbitrului, care este criticul ; în faţa insuficienţei şi parţialităţii acestui arbitru apare necesitatea „camerei de compensaţie", care este critica : „Pas de critique sans une critique de la critique" [3].

Thibaudet discernea în frontul criticii trei direcţii : *Critica vorbită*, care se naşte spontan din conversaţia despre cărţi a publicului însuşi, care începe să trăiască dacă trece în scris fără a-şi pierde sinceritatea şi prospeţimea şi al cărei rost este de a ajuta formarea prezentului literar, a vieţii literare continue, fără de care marii scriitori n-ar putea apărea ; *critica maeştrilor*, menită să pună în evidenţă mai ales valorile (*critique des beautés*), şi critică de susţinere a unui grup, a unui curent ; *critica profesionistă*, făcută de profesori, oameni care citesc, care ştiu şi care ordonează. Aceasta din urmă este cea mai erudită şi cea mai sistematică, punctul ei forte fiind explicarea operelor trecutului, a mediului în care au apărut şi a tradiţiei în care se ordonează. Hibrisul acesteia este pretenţia de a dicta prezentului şi viitorului în numele unei evoluţii deja înfăptuite, şi afirmaţia lui Brunetière, criticul profesionist prin excelenţă, că doar critica poate spune la ce grad de evoluţie a ajuns un gen literar şi ce condiţii trebuie să îndeplinească arta nouă pentru a fi cu adevărat nouă i se pare prudentului Thibaudet „enormă". Definind astfel spaţiul geografic al criticii, Albert Thibaudet se întreabă dacă criticul e obligat să formuleze judecăţi. Criticul cu poziţie netă, cu „mania de a avea dreptate" [4], îi pare insuportabil, iar în opoziţia judecată — gust, gustul, nu precis, ci multiplu, stare particulară a sensibilităţii, e cel chemat să aprecieze literatura iar nu judecata, determinare a raţiunii. În altă parte, Thibaudet dădea gustului o definiţie pe cît de surprinzătoare, pe atît de thibaudeană :

„Le vrai goût consiste à établir une juste mesure entre l'art éternel et l'art de son temps : à savoir, quand il le faut, envisager l'un du point de vue de l'autre ; à savoir, aussi, quand il le faut, ne pas le faire. Dans la vie de l'art pas plus que dans l'art de la vie le carpe diem n'exclut

[1] Thibaudet, *Fiziologia criticii*..., p. XXVIII.
[2] Idem, *Physiologie de la critique*, 1930, p. 7.
[3] Idem, *ibid.*, p. 16.
[4] Idem, *Fiziologia criticii*..., p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

le sub specie aeterni : s'ils se font équilibre et s'ils se nourissent l'un de l'autre, s'est exactement ce qui peut d'appeler la sagesse, et le goût n'est que la forme sensuelle de la sagesse "[5].

Dar critica nu este doar o artă a degustării, ci a fixării şi explicării gustului odată fixat. Operaţiile criticii ar fi două : a şti să guşti, a şti să te îndoieşti şi apoi a şti să construieşti, a şti să intuieşti. Criticul profesionist se deosebeşte de criticul ziarist prin aceea că el citeşte o carte nu numai pentru a se delecta, ci şi pentru a o situa într-o ordine. Critica literară înseamnă a crea ordine.

Apoi critica începe cu adevărat să construiască abia cînd se străduieşte că coincidă cu durata unei mişcări creatoare, aducînd şi originalitatea propriei mişcări. Dacă gustul e constructiv, construcţia trebuie să fie creatoare, iar critica, la fel cu celelalte genuri literare, nu dăinuie decît prin creaţie.

Este interesant de văzut cum defineşte Thibaudet creaţia în critică, problemă arzătoare pentru orice critică ce se respectă. Ca să surprindem geniul cuiva, se cade să ne identificăm cu mişcarea lui interioară, să-i sesizăm evoluţia sufletească ascunsă, atît trăsăturile de caracter pe care le are, cît şi pe cele pe care şi le doreşte etc. Idealul unei critici creatoare este de a pleca de la opera încă nesăvîrşită, de a pătrunde în curentul creator care îi e anterior ; la limită, critica adecvată condiţiei geniale ar consta în a da naştere geniului, ideal de neatins, la care putem însă aspira. Criticul nu poate coincide pe deplin cu natura intimă a unui artist ; totuşi, dacă avem despre marii artişti un număr de vederi parţiale şi subiective, ele sînt „inexacte în măsura în care ecuaţia personală a criticului ajunge să o denatureze pe aceea a artistului, dar exacte într-un sens, pentru că aceste ecuaţii personale ale criticilor se corectează reciproc şi menţin, în ansamblu, în jurul fiecărei opere, atmosfera de dialog socratic jocurile de umbre şi lumini de soare şi de frunziş, nuanţele şi palpitaţiile vii ale unei creaţii continue"[6]. Pe această linie, Thibaudet consideră capodopere ale criticii creatoare *Port Royal*-ul lui Sainte-Beuve şi dialogul *Fedru* al lui Platon.

Prudenţa lui Thibaudet în afirmarea creaţiei critice se vede însă din aceea că el o subordonează înţelegerii operei, geniul critic fiind în acest sens contrar celui organic. Aceeaşi prudenţă determină refuzul dogmatismului. Critica dogmatică şi poruncitoare a fost *„la bête noire"* a autorului nostru, şi, într-un excelent articol polemic în care apăra pe „moderniştii" Jarry, Gide, Proust de atacurile criticului tradiţionalist Gonzague Truc, el conchidea, după ce îşi desfiinţase adversarul, printr-o autocaracterizare de o şireată modestie : „Cît despre modesta critică de gust, despre epicureismul literar pe care dogmaticii noştri plini de sine îl privesc, bineînţeles, de sus, lui îi ajunge să mai poată şi de acum înainte să zîmbească — liber — din colţul lui" [7].

Ar fi interesant să urmărim cum s-au colorat aceste principii în activitatea critică practică a lui Thibaudet. Reprezentative rămîn, din punctul de vedere al identificării cu mişcarea interioară a unei opere, monografia despre Mallarmé şi, mai ales, cea despre Flaubert (această parte a creaţiei sale suferă de prezentarea fragmentară inerentă într-o antologie, deşi Savin Bratu a ales cu judiciozitate capitolele oferite) unde Thibaudet urmăreşte din interior o viaţă de creator în devenire , evidenţiindu-i meandrele, colţurile ascunse. Încercarea de a integra pe autorii dificili tradiţiei literaturii franceze se soldează uneori cu rezultate revelatoare, cum ar fi plasarea singularului Mallarmé pe trei mari drumuri ale literaturii franceze : preţiozitate, romantism, parnasianism, sau a deconcertantului Proust în descendenţa stilistică a lui Saint-Simon şi a moralistului Montaigne.

Se poate obiecta criticului francez atenţia insuficientă acordată literaturilor străine, deşi cunoştinţele nu-i lipseau şi articolele despre critica germană şi critica psihanalistă sau paginile închinate unor autori englezi ca Shakespeare şi George Eliot vădesc o deschidere spre exterior.

---

[5] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman* (Autour de Jean Giraudoux), Paris, 1938, p. 82.
[6] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, p. 50.
[7] A. Thibaudet, *Discuţie despre modern*, în *Fiziologia criticii*, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Calificativul de „doamnă de Staël"[8] a secolului al XX-lea francez ni se pare ingenios, totuşi el rămîne criticul francez prin excelenţă care respiră literatură franceză prin toţi porii, ceea ce, din perspectiva noastră exterioară, este şi un merit, şi o limită. Trecerea timpului a perimat multe din paginile lui, dar n-a desfiinţat farmecul operei „primului mare critic francez care nu-şi stabileşte sediul într-un clasicism intim şi venerat pentru a se izola de literatura modernă şi a o respinge"[9], „singurul pe care contemporanii îndrăznesc să-l compare cu Sainte-Beuve"[10]. Cele mai bune pagini ale lui constituie o lecţie de metodă şi de etică a criticii veşnic profitabilă.

Antologia care ne oferă texte fundamentale ale criticului se cuvine salutată, Savin Bratu, căruia îi datorăm atît selecţia, cît şi traducerea şi studiul introductiv, dovedindu-se un cunoscător din interior al lucrurilor şi un bun traducător şi comentator. Ea oferă o imagine generoasă asupra unei opere critice de importanţă europeană, cuprinzînd paginile indispensabile. Foarte util ni s-a părut studiul introductiv intitulat *O prezenţă dintr-un timp regăsit*, care reconstituie cu informaţia şi fineţea adecvată profilul omului şi al operei. Dacă extrasele din monografii au apărut ştirbite de absenţa întregului, bogatele pagini din *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre* prezente în antologie ne-au lăsat nostalgia unei traduceri integrale în limba română a acestei admirabile opere. Totuşi, dacă scopul acestei cărţi a fost de a da „cititorului curios exponate care să-l îndemne a se duce la original şi la întreg", atunci ea şi l-a îndeplinit cu prisosinţă.

Miruna Cristescu

„*Revue d'histoire littéraire de la France*", 66-e année, 1966 (nr. 1—4, janvier — décembre).

Revista, care, calendaristic, are numai cu un an mai puţin vîrsta secolului nostru cultivă cu o clasă aleasă de cultură tradiţia celebră şi unică a istoriografiei literare franceze.

Primul număr, din cele patru pe anul 1966, este un jubiliar a două glorii străine naturalizate de geniul francez şi iluminate de el pînă la punctul absolut al facultăţii artistice : germana M-me de Staël şi elveţianul B. Constant. După editorialul lui Claude Pichois, *Pour un double centenaire*, după aprecierea căruia epoca modernă este inaugurată de tetrafigura : M-me de Staël, B. Constant, Chateaubriand şi Napoleon,sărbătorirea ia desfăşurarea unui simpozion „de lucru". Grupajul elimină protocolul aulic şi convenţional, căutînd, în continuarea unor vechi dispute între specialişti, să lumineze zone obscure în biografia fiecărei opere. Semnalăm documentarul inedit, „de familie", *Extraits d'un journal d'enfance d'Albertine de Staël*, după care articolul *M-me de Staël, L'Angleterre et les „Considérations"* de Béatrice W. Jasinski este o repunere „la zi" a unei evazisone de guerilă între istoricii literari adversari sau amici ai scriitoarei. Ce se susţine în această nouă redeschidere a procesului ? Că, beneficiind de cel de-al treilea *séjour* londonez, Doamna de Staël s-a apropiat cu inteligenţa şi spiritul ei lucid de fenomenul englez, cu simpatie pentru modernitatea societăţii franceze a secolelor trecute. „Ea a înţeles necesitatea importantelor reforme politice şi sociale".

Anglia nu scapă neobservată acestui oaspete al ei în mai multe rînduri, iar d-na de Staël nu rămîne insensibilă în faţa unei noi realităţi. *L'Allemagne* trebuia să aibă pereche în *L'Angleterre*. Genetic această operă începuse să existe noţional într-o altă operă : *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*.

Carlo Pellegrini o „reabilitează" pe această mult discutată scriitoare dintr-o altă conjunctură, care implică date din afara sferei literare. M-me de Staël este privită într-un triunghi

[8] Savin Bratu, *O prezenţă dintr-un timp regăsit* (prefaţa la volumul recenzat), p. LXVI.
[9] Idem, *ibid.*, p. XIV.
[10] Idem, *ibid.*, p. XI.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de geniu : *Stendhal, M-me de Staël, Napoleon.* Doi adversari, aleşi între un maestru (Doamna de Staël) şi un elev al acesteia (Stendhal) în funcţie de acceptarea sau neacceptarea mitului lui Napoleon. Unul pronapoleonien şi care iniţiază literatura mitului napoleonic, altul detractor al împăratului în numele liberalismului european. Toată ostentaţia lui Stendhal faţă de D-na de Staël are cruzimea credinciosului căruia i s-ar ucide zeul. Dar autorul dezvoltă aici un aspect al psihologiei vieţii literare, ceea ce ţine de o formă a patologiei manifestărilor creatorilor. Între Stendhal şi Doamana de Staël e o rivalitate, o concurenţă tematică. *Vie de Napoléon* a acesteia acoperea planul ostaşului din garda marilor admiratori ai împăratului de a închina o carte idolului său.

Le paysage chez M-me de Staël de Beatrice de Gall este analiza unei ipostaze estetice a autoarei *Corinnei.* Amplitudinea graduală a unui concept este simultană cu aceea a expresiei. De la *Delphine* la *Corinne* este drumul de la început pînă la culme. Un drum nu de una singură. I-l arătaseră maeştri precum Volney, Chateaubriand, Senancour, dar îl străbătuse singură visînd cu geniul ei şi auzind un glas numai pentru ea al naturii : „Parallélement, d'une théorie de la description intéressante mais timide dans *De la Littérature,* on aboutit à l'esthétique symboliste du paysage, énoncée dans *De l'Allemagne.* Evolution d'une pensée et d'une sensibilité ? Plus encore. M-me de Staël a progressivement acquis avec une grande maîtrise romanesque, un art de la description. Cette conquête, à l'aube de notre dix-neuvième siècle, elle ne l'accomplit pas seule. On songe de préférence à Chateaubriand ou même à Senancour. Mais dans la découverte de l'inanimé et d'un style capable de traduire une fusion de l'homme à la nature, *Corinne* marque une étape essentielle, prenant son luth au cap Misère elle prépare une nouvelle génération à sentir des harmonies encore inouïes".

Seria *momentelor* critice şi a instantaneelor de sugestii şi de cultură intră într-o nouă fază a referinţelor. Laboratorul critic detectează asocieri de atitudine, de structură şi de reacţie în ambianţa familiei sale de spirite (Jean-Albert Bédé, *M-me de Staël, Rousseau et le suicide* ; André Monchoux, *M-m de Staël interprète de Kant,* Olivier Pozzo di Borgo, *Un libéral devant une dictature*).

Detectarea unor noi surse de lumină pe porţiuni restrînse angajează o mare nobilitate de cultură şi de informaţie maximă, susţinute cu o vervă polemică proaspătă şi cu o atenţie inedită a specialistului de azi pentru vechi teme de istorie literară dispulate şi lăsate în suspensie (Claire Nicolas, *Pourquoi Ellénore este-elle polonaise?,* Alain Girard, *„De la religion" devant la critique*). Ceea ce caracterizează aceste mici *opere* de exegeză, cînd atîtea valuri de înnoire, de multe ori cu lucruri *déja vues,* bat zgomotos din partea antiuniversitarilor, este referirea de conţinut la o realitate a operei analizate, la un context, la o structură în primul rînd condiţionată de epocă, de societate şi de evenimente. O artă de a face din articolul savant de istorie literară o promenadă în epocă, integrînd opera în procesul permanent pe care îl are cu timpul, pierzîndu-l sau cîştigîndu-l.

Istoria literară se face cu acel sentiment pe care îl mărturiseşte Jaqueline Plantié, că e un teritoriu veşnic „plin de mistere" şi toate concluziile sale sînt provizorii. „Fiecare document nou pare că ia din nou totul în discuţie".

Am adăuga că nu totul, ci numai în legătură cu cîte una din cele mici insule rămase în alb pe un teritoriu.

Teritoriul care are prioritate în acest timp este acela al influenţelor, al precizărilor, al datărilor unor fapte de creaţie în biografia operei (Jaqueline Plantié, *La Rochefoucauld et Climène*). Totul ia turnura unei spirituale dispute literare ca în cazul determinat de faptul că *La Fontaine* îşi ia numele de *Acante* în multe opere, ori aşa era numit în epocă prietenul său Pellissan (J. D. Hubert, *La Fontaine et Pellissan ou le mystère de deux Acante,* nr. 2). Nu este însă vorba de un pseudonim atunci cînd autorul intră în arsenalul creator al prietenului său : „El s-a folosit de poemele lui Pellissan, cum mai tîrziu se va folosi de operele lui Boccacio, Ariosto, Esop şi a ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atitor altora. Nu i se întîmplă decît foarte rar să inventeze un subiect sau să inoveze teme. Preferă să transforme opere poetice pe deplin elaborate. Puțin importă dacă caută ceea ce îi e necesar la vechi sau la moderni, la italienii Renașterii sau la un compatriot din anturajul său, deoarece imitarea îl eliberează de toate contingențele și îi permite să se ocupe numai de poezie".

Acțiunea de restituire și de revizie a unor aspecte ale operelor îngropate de timp și uitate de posteritate are o bună audiență în numele recenzate cu această ocazie. Articolul lui Simon Jeune *Musset caché* (nr. 3) este o pledoarie pro Musset, un Musset care nu trebuie uitat și un Musset inedit, ziarist la „Le temps" între 1830 și 1831. Silueta poetului la 20 de ani se vede într-o altă lumină după ce Simon Jeune i-a descoperit elemente noi în paginile ziarului parizian.

Dintr-o simplă dispută, determinată de analogia unor texte în două opere ale lui Fontenelle, Jean Dajeu reconstituie însuși conceptul filozofic asupra istoriei al acestui precursor al secolului al XVIII-lea, care leagă cunoașterea omului de aceea a istoriei, proces ce urcă pînă la *legile spiritului*, pregătind acea unică *istorie a spiritului uman* din secolul al XVIII-lea (*Histoire de la pensée de Fontenelle*, nr. 4). Zonele istoriei literare străbătute sînt aproape în exclusivitate în afara secolului al XX-lea (printre ele se furișează arareori cîte un eseu- rezumat — comentariu al lui Arnoldo Pizzorusso, *Sur le „Prométhée mal enchaîné"*, în care stabilește traiectoria filozofică a gîndirii lui Gide, cu o nebănuită delectare a căutării simbolurilor piesei). Dar teritoriul cel mai cutreierat este cel al secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea, al XIX-lea.

De la un număr la altul, într-un mod lejer, se întrevăd preferințele unui an al istoricilor literari francezi. Sîntem în 1966, prin „Revue d'histoire littéraire de la France", în epoca enciclopediștilor și a romanticilor. Numărul 3 se referă la Diderot (A. J. Freer, *L'exemplaire du Devin du Village offert par Rousseau à Diderot*; P. Vernière, *Histoire littéraire et papyrologie à propos des autographes de Diderot*), Musset, *Maxime du Camp* (J. Monférier, *Le livre posthume „Mémoires d'un Suicidé" de Maxime du Camp*), Leconte de Lisle (I. Putter, *Les idées littéraires de Leconte de Lisle d'après une correspondance inédite*).

Nu se impune nici o rigoare însă, căci în următorul număr spiritul independent al orientării poposește la Montaigne printr-un studiu de stilistică și de poetică, folosind metoda nouă a statisticii matematice (Yves Delégue, *Les comparaisons dans les „Essais"*). Un studiu de amplitudine trece prin toate cristalele razele poeziei eseistice a lui Montaigne, riguros filologic și penetrant, cu un final care lasă mai departe deschisă o boltă asupra unui templu de gîndire.

„Comparaisons et méthodes : cette dualité des images correspond à une dualité plus profonde en Montaigne lui-même. Entre le stable et le mouvement, entre le désir d'arrêter le « banale » infini de toutes choses, pour en retenir quelques éléments permanents et s'arrêter sur eux, et la volonté de dépasser les « formes » fixes du monde, pour se lancer dans une quête en avant plus lointaine et périlleuse, Montaigne s'est trouvé constamment partagé. Cette ambiguïté se retrouve partout dans les *Essais* à quelques niveaux qu'on les considère. Mais nous voudrions avoir montré qu'ici, pour une fois au moins, Montaigne semble d'être enfin réconcilié avec lui-même, tant il a su mêler harmonieusement ces intentions contradictoires et les faire se servir mutuellement : ne serait-ce que pour cette raison, l'exercice du style lui apporta la réussite qu'il en escomptait".

Foarte interesant este studiul lui Pierre Testud, *Sur les „Lettres persanes"*. Continuînd alte studii recente, autorul scoate opera lui Montesquieu din lada manualelor liceale ca pe o lucrare cu o procedură tehnică inedită atunci, evitînd tehnica *tratatului* și a romanului nu printr-un compromis, ci printr-un „moyen de parfaire l'enquête philosophique et l'intrigue romanesque". *Scrisorile persane* se anunță ca un roman cu o desfășurare imprevizibilă, cu „o vizlune multiplicată" în permanență, cu o descoperire progresivă a conflictului. O modalitate care permite un joc fantastic de procedee legate între personajul-autor și pluralitatea vocilor din jur, beneficiind de jurnal, memorii, autobiografie reală și imaginară. Testud face o disecție a stilului pentru a pătrunde în inefabilul modernității artei lui Montesquieu. Apropo de un corespondent căruia scriitorul îi ascunde numele sub asterisc pentru a accentua „iluzia de autenticitate", autorul pre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conizează chiar asocierea a două aspecte foarte moderne ale romanului-scrisori : antiromanul (în măsura în care scrisorile au fost scrise fără nici o intenție romanescă) și „romanul en pointille". Ripostînd severității cu care a fost judecat romanescul operei lui Montesquieu și cu care se luptă și Testud, și cu un spirit lucid de analiză, Testud supune romanul *Les Lettres Persannes*, principiilor estetice și rigorilor genului său, recunoscînd în el o inovație.

„Refusant la plénitude traditionelle du roman, il fonde ses effets sur des absences : absence de narrateur omniscient, et par suite absence de point de vue panoramique, absence de vision anticipée, absence de récit. C'est dire aussi combien ce genre préfigure une technique du roman. très moderne qui cultive la discontinuité, la vision fragmentaire et „le présent de l'indicatif"-

Virtuțile genului romanesc, atît de cultivate azi, spiritual spus, i se par lui Testud descoperite și „la modă" și în secolul al XVIII-lea. Cu succese cel puțin cît cele de azi.

Un cuvînt în plus după aceste divagații savante și orizonturi noi critice ? Da ! Despre rubricile *Note și documente, Dări de seamă, Noutăți, Bibliografii*. Ocupă întotdeauna cam jumătate din fiecare sumar și niciodată nu pare prea mult și în defavoarea articolelor și studiilor care țin rezistența numerelor respective. E loc pentru totul. Dar studiile sînt studii !

Marin Bucur

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ACTIVITATEA INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „GEORGE CĂLINESCU" ÎN ANUL 1966

În anul 1966 activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" s-a desfăşurat în conformitate cu planul de cercetări aprobat de Prezidiul Academiei. În partea a doua a anului, după reorganizarea Comitetului general de redactare al *Tratatului de istorie a literaturii române*, s-a reluat şi activitatea de desăvîrşire a acestei lucrări de interes naţional. În zilele de 15—17 decembrie, sub îndrumarea acad. Al. Philippide, vicepreşedintele Comitetului, a avut loc o consfătuire a colaboratorilor, avînd ca scop lămurirea unor probleme principiale de ordin ideologic şi metodologic, precum şi definitivarea sumarului pe volume. Cu acest prilej s-a constatat că mai înaintate sînt lucrările la volumul al II-lea, conţinînd istoria literaturii române de la epoca luminilor (aproximativ 1780) pînă după perioada de afirmare a literaturii paşoptiste. Redactat sub îndrumarea unui comitet avînd în frunte pe prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei şi director al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", textul acestui volum, după ce va fi supus unei discuţii ample, urmează să fie încredinţat tiparului în a 2-a jumătate a anului 1967.

Activitatea de cercetare ştiinţifică înlăuntrul Institutului s-a desfăşurat în patru direcţii principale : istoria literaturii române, literatura universală şi comparată, teoria literaturii, folclor literar.

Pentru a contribui la valorificarea moştenirii literare româneşti, cercetătorii Institutului au elaborat şi pregătit pentru tipar trei lucrări cu caracter fundamental. Astfel în primul rînd s-a iniţiat publicarea în serie a unor volume de *Documente literare*, inclusiv cele adunate în decurs de peste 15 ani de către colaboratorii Institutului sub supravegherea directă a lui G. Călinescu. Primul volum cuprinzînd documente variate referitoare la un număr de 18 scriitori de la jumătatea veacului al XIX-lea a fost definitivat şi predat spre tipărire Editurii Academiei. Avînd ca redactori pe conf. Paul Cornea, şef de sector la Institut, care semnează şi notele însoţitoare, şi pe Elena Piru sub a cărei supraveghere s-a făcut transcrierea şi colaţionarea textelor, cu concursul unui colectiv de cercetători tineri (Petre Costinescu, Cătălina Velculescu, Roxana Butnaru şi Miruna Cristescu), volumul pune la dispoziţia specialiştilor o seamă de documente inedite de certă însemnătate, ca de pildă : un grup de scrisori ale lui C. A. Rosetti către I. Brătianu, un grup de scrisori Bolintineanu, privind apariţia la Paris a volumului *Brises d'Orient*, versiunea integrală a lucrării lui Costache Negruzzi *Vînătorul bun sau meşteşugul de a trage cu puşca*, un grup de scrisori ale lui I. Voinescu II (valorificînd pentru prima dată în istoriografia noastră literară figura acestui cunoscut paşoptist), precum şi scrisori de Cezar Bolliac, Heliade Rădulescu, Grigore Grandea, N. Nicoleanu, Costache Negri ş.a.

O a doua lucrare cu caracter fundamental, iniţiată de Institut, e o istorie a romanului românesc, programată să fie definitivată în decurs de cîţiva ani. În anul 1966 un colectiv de autori compus din tovarăşii Paul Cornea, Marin Bucur, Dinu Pillat, Teodor Vîrgolici, Al. Săndulescu, Rodica Florea şi Stancu Ilin a pregătit volumul I, întrunind capitolele referitoare la evoluţia romanului în literatura română de la începuturi pînă aproximativ în anul 1900.

REV. IST., TEORIE LIT., T. 16 NR. 3, P. 497—502

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În afară de plan, colectivul de istorie a literaturii române a elaborat şi un volum de studii monografice despre unele periodice literare din secolul al XIX-lea. Fără a avea un caracter exhaustiv, volumul oferă un material informativ bogat şi în parte inedit despre periodicele „Dacia literară", „Propăşirea", „Revista Română", Convorbiri literare", „Literatorul", „Vatra" şi „Viaţa", prin contribuţiile semnate respectiv de George Muntean, Paul Cornea, Stancu Ilin, Rodica Florea, Marin Bucur şi Teodor Vîrgolici.

Într-o anumită conexiune cu preocupările referitoare la istoria literaturii române a fost şi activitatea sectorului de teoria literaturii. Principala lucrare de plan *Puncte de vedere româneşti asupra conceptului de roman* a fost realizată prin contribuţia cercetătorilor Al. Săndulescu şi Dinu Pillat, din care primul a sintetizat opiniile formulate pînă la anul 1900, iar celălalt cele survenite după această dată. Precedate de o prefaţă semnată de Vladimir Streinu şi însoţite de o antologie de texte critice, cele două studii vor alcătui un volum ce va apărea la Editura Academiei. Tot Vladimir Streinu, urmărind evoluţia direcţiilor critice în literatura română, a elaborat o lucrare sintetică referitoare la destinul tendinţelor programatice iniţiate de Titu Maiorescu şi Constantin Dobrogeanu-Gherea. De o factură deosebită e lucrarea tînărului cercetător Marcel Duţă, *Estetica modernă a teatrului*. Referindu-se pentru exemplificare şi la literatura română, dar şi la cea universală, autorul a definitivat în anul 1966 capitolul teoretic introductiv *Text şi spectacol*.

Cercetătorii specializaţi în diverse domenii ale literaturii universale şi comparate s-au preocupat în anul 1966 în special de unele aspecte ale relaţiilor literaturii române cu alte literaturi. Au fost elaborate în acest sens cîteva teme, ca de pildă : *Abatele Prévost şi Bernardin de Saint Pierre în România* (Eugenia Oprescu), *Ecoul lui Proust în România* (Cornelia Ştefănescu), *Petrarchismul în literatura română* (Mihaela Schiopu), *Motive spaniole în literatura română* (Medeea Freiberg). Un studiu propriu-zis de literatură comparată este cel realizat de Stan Velea despre *Poporanismul în literatura română, rusă şi polonă*.

Colectivul cercetătorilor din domeniul folclorului literar şi-a călăuzit investigaţiile în trei direcţii principale. O primă problemă abordată a fost aceea a *Structurii artistice a speciilor în folclorul românesc*, în cadrul ei fiind definitivate trei teme : *Balada* (Ovidiu Papadima), *Colinda* (Viorica Ionescu-Nişcov) şi *Basmul* (I. C. Chiţimia). În altă ordine de idei, seria de studii referitoare la *Valorificarea artistică a folclorului în opera scriitorilor români* a fost inaugurată prin lucrarea tînărului cercetător Ionel Oprişan avînd ca temă *Valori artistice de inspiraţie folclorică în opera lui Mihail Sadoveanu*. În sfîrşit, lui George Muntean i-a revenit să alcătuiască primul studiu din ciclul celor închinate *Realizărilor artistice culminante în literatura populară română*. Lucrarea sa despre *Meşterul Manole*, însoţită de variante şi note explicative, va deschide colecţia respectivă.

În cursul anului rezultatele cercetărilor au fost comunicate şi discutate în cadrul şedinţelor săptămînale, care s-au ţinut regulat. În prima jumătate a anului, ele au fost dedicate în cea mai mare parte lucrărilor elaborate în anul 1965, în a doua jumătate — lucrărilor noi, cît şi altor teme propuse de colaboratori. Cîteva date şi evenimente de o semnificaţie deosebită au fost subliniate prin şedinţe speciale.

La sfîrşitul lunii ianuarie, aniversarea Unirii a fost sărbătorită printr-un program de comunicări ţinute de Vladimir Streinu, Ovidiu Papadima, Rodica Florea, Teodor Vîrgolici, Stancu Ilin.

La 12 martie 1966, împlinindu-se un an de la moartea lui G. Călinescu, membrii Institutului s-au întrunit într-o şedinţă solemnă în cadrul căreia Institutului de istorie şi teorie literară al Academiei i s-a conferit numele aceluia care l-a condus cu atîta strălucire timp de aproape 15 ani. Cu acest prilej au vorbit, evocînd figura fostului director, acad. Iorgu Iordan, prof. M. Novicov, directorul adjunct al Institutului, şi Stancu Ilin, secretar al organizaţiei de bază P.C.R.

La începutul lunii mai, pe marginea expunerii *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

socialiste din România, ţinută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C.al P.C.R., la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, cercetătorii Institutului au dezbătut variatele aspecte ale implicaţiilor ideologice ale acestui document, precum şi ale modului în care lupta partidului s-a reflectat şi se reflectă în literatură.

Centenarul Academiei a prilejuit o mobilizare de forţe demnă de acest eveniment însemnat pentru afirmarea culturii româneşti socialiste. Sub auspiciile Institutului a fost elaborat un studu sintetic privitor la dezvoltarea în ţara noastră a variatelor discipline literare de la începuturi pînă azi (autori : M. Novicov şi O. Papadima), studiu publicat în nr. 3/1966 al „Revistei de istorie şi teorie literară" ; în acelaşi număr al revistei au fost inserate, sub semnătura unor cercetători ai Institutului, şi cîteva portrete ale oamenilor de ştiinţă care au reprezentat în decursul deceniilor domeniul literar în forul suprem al culturii româneşti. La sesiunea ştiinţifică organizată cu acelaşi prilej, dintre cercetătorii Institutului au prezentat comunicări : I. C. Chiţimia despre *Gen literar şi artă literară în creaţia folclorică*, Paul Cornea despre *Noua metodă de interpretare a literaturii : structuralismul genetic*, Al. Săndulescu despre *Duiliu Zamfirescu în lumina corespondenţei lui* şi Stancu Ilin despre *Originea unei mari pasiuni* (însemnări pe marginea unei piese inedite a lui Liviu Rebreanu).

Într-o şedinţă consacrată evocării personalităţii lui Nicolae Iorga, la începutul lunii decembrie au luat cuvîntul Marin Bucur şi George Munteanu.

În decembrie 1966 Institutul a suferit o pierdere grea prin încetarea din viaţă a cunoscutului cercetător şi critic literar Valeriu Ciobanu, care a lucrat în cadrul Institutului de la înfiinţarea lui. Într-o şedinţă de doliu, figura dispărutului a fost evocată de Mihai Novicov, I. C. Chiţimia, Dinu Pillat, Al. Săndulescu.

La ordinea de zi a unor şedinţe săptămînale a figurat şi prezentarea de recenzii ale unor cărţi apărute în ţară şi străinătate.

În cursul anului 1966 s-au intensificat întrucîtva şi legăturile ştiinţifice dintre Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" şi institutele ştiinţifice de profil asemănător din alte ţări. Tovarăşul I. C. Chiţimia, şef de secţie la Institutul nostru, a prezentat la Congresul de studii sud-est europene, ce s-a ţinut la Sofia în vara anului 1966, o comunicare cu tema *Istoria lui Skinder în Europa şi mai ales în spaţiul sud-est european*. Tovarăşii M. Novicov, directorul adjunct al Institutului şi Ov. Papadima, şef de sector, vizitînd, în cadrul schimbului de experienţă între academii, R. S. Cehoslovacă, au prezentat comunicări despre dezvoltarea ştiinţei literare româneşti şi activitatea institutelor noastre academice la institutele ştiinţifico-literare din Praga şi Bratislava. S-au deplasat pentru studii şi cercetări în străinătate tovarăşii Stan Velea în Polonia, Marin Bucur în Franţa şi Rodica Florea în U.R.S.S. La întoarcere toţi cei citaţi au prezentat comunicări referitoare la organizarea cercetării literare în ţările respective şi la rezultatul propriilor cercetări. Tov. Marin Bucur a prezentat într-o şedinţă a secţiei de ştiinţe filologice a Academiei o comunicare despre materialul inedit, foarte însemnat, adunat de dînsul, referitor la activitatea în Franţa a revoluţionarilor români de la 1848. Tov. Vladimir Streinu a prezentat o comunicare despre lucrările consfătuirii criticilor europeni pe tema *Universal şi naţional în literaturile contemporane*, convocată de *Comes* în Varşovia în noiembrie 1966, consfătuire la care a participat ca delegat al Uniunii Scriitorilor din ţara noastră. Totodată Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" din Bucureşti a fost vizitat de o seamă de cercetători şi cadre didactice universitare din alte ţări : Vladimir Gatsak, cercetător, şi Iurii Kojevnikov, cercetător principal, ambii de la Institutul de literatură universală „Maxim Gorki" din Moscova, prof. dr. Reinfelder de la Facultatea de filologie, secţia de romanistică a Universităţii din München, prof. Kvapil de la Olomc — Cehoslovacia, prof. Gabor Tolnay de la Budapesta, cercetătorul M. Koncev de la Academia din Sofia şi cercetătorul Kemeny Gabor de la Biblioteca Naţională din Budapesta. Oaspeţii s-au interesat de activitatea Institutului, temele cercetării, rezultatele obţinute.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ A INSTITUTULUI DIN CLUJ ÎN 1966

Ca și în anii trecuți, în 1966 activitatea Secției de istorie literară din cadrul Institutului de lingvistică și istorie literară din Cluj a fost orientată spre rezolvarea unor probleme de seamă ale moștenirii noastre literare, în special spre cercetarea literaturii și culturii române din Transilvania și a literaturii minorităților naționale (maghiară și germană). S-a căutat, în genere, ca problemele abordate să cuprindă teme mai dificile sau mai puțin cercetate pînă acum, teme care, odată rezolvate, să contribuie eficient la bunul mers al lucrărilor *Tratatului de istorie a literaturii române*. Astfel, în planul secției pe anul 1966 au figurat următoarele teme : *Samuil Micu. Ediție critică cu studiu introductiv* (I. Pervain și K. Engel), *Opera lui Eminescu în Transilvania* (Elena Stan), *Ilarie Chendi — studiu monografic* (Mircea Popa), *Liviu Rebreanu — dramaturg* (Tiberiu Rebreanu), *Începuturile romanului românesc din Transilvania* (D. Ciurezu), *Literatura străină în revista „Luceafărul" din Budapesta* (Liviu Rusu), *Istoria teatrului maghiar din Cluj după Eliberare* (Jancsó Elemér), *Probleme ale liricii maghiare din România în perioada 1918—1928* (G. Abafáy—Öffenberger). Dat fiind faptul că majoritatea acestor teme continuă și în anul următor, redactarea lor s-a făcut (în aceste cazuri) doar parțial.

Pe lîngă ședințele de lucru ale secției, în care s-au dezbătut sarcinile de plan, s-au ținut și ședințe speciale, cu caracter informativ, la care s-au prezentat următoarele comunicări : *Contribuții noi la activitatea lui Emile Picot* de Engel Károly, *Ideile literare ale lui O. Goga* de Mircea Popa, *Activitatea literară a lui Kuncz Aladár* de Jancsó Elemér, *Ecouri eminesciene în poezia lui O. Goga* de Elena Stan, *Primul ziar transilvănean* : *„Siebenbürger Zeitung" (1784)* de Ana Ciurdariu, *Popa Urs din Cotiglet* de Atanasie Popa, *Faustismul în opera poetică a lui Lucian Blaga* de Liviu Rusu. Ele au fost urmate de fiecare dată de discuții interesante, de un schimb rodnic de opinii, care au contribuit mult la îmbunătățirea lor.

O preocupare continuă a membrilor secției a fost și organizarea unor simpozioane sau ședințe de comunicări cu prilejul comemorării sau aniversării unor personalități de seamă din trecutul nostru cultural. Asemenea manifestații au fost închinate lui A. Pumnul, G. Coșbuc și Gh. Șincai. Cu primul prilej au ținut comunicări Ioana Petrescu-Popovici (*Concepția lingvistică a lui Aron Pumnul*) și Engel Károly (*Ecoul morții lui Aron Pumnul în presa din Transilvania*) ; la cel de-al doilea au contribuit cercetătorii Elena Stan, Engel K. și M. Popa, iar cu ocazia simpozionului Gheorghe Șincai au participat cu comunicări prof. Iosif Pervain (*Date noi privitoare la Gh. Șincai*) și Engel Károly (*Cîteva precizări în legătură cu elegia autobiografică a lui Șincai*).

Pe lîngă sarcinile de plan, membrii secției au depus o intensă activitate publicistică. Ei au fost prezenți în revistele de specialitate sau ale Uniunii scriitorilor cu diverse contribuții de istorie literară sau dezbateri asupra fenomenului literar actual. Am aminti, în acest sens, colaborările lui L. Rusu, I. Pervain, Elena Stan, M. Popa la „Revista de istorie și teorie literară", „Steaua", „Tribuna", „Viața românească" ș.a. și ale menbrilor sectorului de literatură maghiară din institut la revistele „Utunk", „Korunk" și „Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények". La acestea din urmă au publicat Jancsó Elemèr (*Scrisorile inedite ale lui Șandor Bölöni Farkaș*), Engel Károly (*Elemente românești în opera lui Miklós Jósika, Din corespondența lui Axente Goidu*), Gusztáv Abafáy—Öffenberger (*Aspecte literare în presa noastră de partid în limba maghiară între anii 1920—1924*). Prof. Jancsó Elemér a publicat de asemenea o culegere de studii sub titlul generic *A felvilágosodástol a romantikáig* (De la epoca luminilor la romantism) și a prefațat cartea lui Berde Mária *A szent szégyen* (Rușinea cea sfîntă) ; Engel Károly a lucrat la *Antologia prozatorilor maghiari din Transilvania în secolul al XIX-lea*, aflată sub tipar, iar profesorului Liviu Rusu i-a apărut cartea *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, lucrată cu ani în urmă în cadrul secției.

În cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, prof. I. Pervain a făcut în 1965 o călătorie în Polonia, cu care ocazie a ținut două conferințe. Una dintre ele, cea intitulată *Opera*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetică a lui Budai-Deleanu — sinteză a iluminismului românesc, i-a fost publicată de revista poloneză „Przeglad humanistyczny", 1966, nr. 2, sub titlul *Dzielo poetyckie Ioana Budai-Deleanu synteza rumuńskiego oświecenia*. Prof. L. Rusu a participat ca delegat la *Congresul Federației internaționale de limbi și literaturi moderne de la Strasbourg* din 30 august — 5 septembrie 1966, susținînd comunicarea *Problema realității în creația literară* (publicat în „Viața românească", 1966, nr. 11) și la Congresul Societății internaționale „Lenau" (International Lenau-Gesselschaft), ținut în același an la Esslingen — Stiutgart, cu comunicarea *Eminescu și Lenau*. Tot domnia sa a făcut în lunile noiembrie-decembrie ale aceluiași an o călătorie în Uniunea Sovietică cu scopul unui schimb de experiență, ținînd două conferințe la Moscova și Leningrad : *Perspectiva profunzimii în studiul literaturii comparate* și *Ideea creatoare în poezia populară românească*. Institutul ne-a fost vizitat (pentru partea literară) de cercetătorul Iuri Kojevnikov de la Institutul de literaturi străine din Moscova și Kemény Gábor de la Biblioteca națională Széchenyi din Budapesta.

Sărbătorirea Centenarului Academiei Republicii Socialiste România a fost un eveniment însemnat în viața noastră științifică. La sărbătorire au participat și cîțiva dintre cercetătorii noștri, iar la sesiunea generală a prezentat o comunicare prof. L. Rusu.

Mircea Popa

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DE LA CENTRUL DE LINGVISTICĂ, ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DIN IAȘI ÎN ANUL 1966

Secția de istorie literară și folclor și-a orientat activitatea și în 1966 spre abordarea preocupărilor de primă însemnătate ale istoriei literare, cum ar fi valorificarea moștenirii literare, sau către cercetarea critică a unor aspecte ale literaturii române din zilele noastre. Membrii secției au colaborat la tema colectivă dedicată *Criticii literare românești între 1900 și 1916* ; pentru această lucrare s-a adunat materialul documentar necesar și s-au redactat mai multe capitole, prezentate și discutate în ședințele de lucru săptămînale. În afara temei colective, la realizarea cărcia cercetătorii tineri au lucrat alături de cei cu o activitate și experiență îndelungată, planul de cercetare a cuprins și teme individuale.

Preocupările secției au avut ca obiect : *Critica literară simbolistă* (prof. N. I. Popa și L. Volovici) ; *Critica literară semănătoristă* (I. Lăzărescu și Lucia Hopu) ; *Critica literară poporanistă* (Al. Teodorescu și Gabriela Drăgoi) ; *Critica literară post-junimistă* (D. Mănucă) ; *Critica literară în publicațiile socialiste dintre 1900—1916* (R. Zăstroiu) ; *Colaborarea lui G. Coșbuc la revista „Viața românească"* (I. Lăzărescu) ; *G. Toptceanu polemist* (Al. Teodorescu) ; *Liric și epic în „Nicoară Potcoavă"* (D. Mănucă) ; *Contribuția revistei „Însemnări ieșene" la dezvoltarea literaturii române dintre cele două războaie* (R. Zăstroiu) ; *Atitudini lirice în poezia feminină actuală* (Gabriela Drăgoi) ; *Ibrăileanu istoric literar* (L. Volovici).

Membrii colectivului au semnat în revistele de specialitate și în alte periodice numeroase studii, articole, note și recenzii. Prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, directorul Centrului pînă la 31 decembrie 1966, a publicat : *G. Călinescu — „scriitor total"*, *Ibrăileanu*, *La centenarul Academiei Republicii Socialiste România* (în „Revista de istorie și teorie literară") ; prof. N. I. Popa ; *Originalité du romantisme roumain* (în *Actes du IV-e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée*, Haga), *La légende des origines, roumaines de Ronsard* (în *Lumières de la Pléiade*, Paris), *Ibrăileanu și „Viața românească"*, *O indicație revelatoare în literatura comparată* (în „Iașul literar") ; I. Lăzărescu ; *Colaborarea lui George Coșbuc la „Viața românească"* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966) ; Al. Teodorescu : *G. Ibrăileanu și colaboratorii „Vieții românești". Noi contribuții documentare* (în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară"), *Ștefan cel Mare în tradițiile populare* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), *Predarea istoriei literaturii române în învățământul superior, G. Ibrăileanu și colaboratorii „Vieții românești"* (în „Cronica"); D. Mănucă: *Ionică Tăutu, pagini inedite* (în „Revista de istorie și teorie literară"), *Istoria criticii literare românești între 1840—1860* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), *Liric și epic în „Nicoară Potcoavă"*, *Motivul trecutului național în poezia lui Coșbuc* (în „Iașul literar"); Gabriela Drăgol: *Odobescu după documente inedite* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), cronică literară la *Simbolismul românesc* de Lidia Bote (în „Iașul literar)"; L. Volovici: *Vechi și nou în romanul actual* (în „Cronica"), cronică literară la *Junimismul* de Z. Ornea (în „Iașul literar"), recenzie la Ileana Vrancea, *E. Lovinescu* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966); Lucia Hopu: recenzie la Pompiliu Marcea, *Ion Slavici* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966); R. Zăstroiu: recenzie la Valeriu Rîpeanu, *Vlahuță și epoca sa* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966). Activitatea publicistică a cercetătorilor secției de istorie literară nu se rezumă la titlurile menționate pînă acum, ei semnînd și alte articole, răspunsuri la diferite anchete literare, cronici și recenzii în „Revista de istorie și teorie literară", „Gazeta literară", „Iașul literar", „Cronica" etc.

În primăvara anului 1966, Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor a organizat, în colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași, diverse manifestări științifice cu prilejul aniversării a 60 de ani de la apariția „Vieții românești" și pentru comemorarea a 30 de ani de la moartea lui G. Ibrăileanu, sufletul și conducătorul revistei. La simpozionul consacrat acestor evenimente au luat cuvîntul Al. Dima (*Ibrăileanu azi*), N. I. Popa (*Ibrăileanu și „Viața românească"*), Gavril Istrate (*G. Ibrăileanu și limba literară*), Const. Ciopraga (*Istoricul literar G. Ibrăileanu*) și I. D. Lăudat (*Ibrăileanu, profesor*).

Sărbătorirea unui veac și jumătate de teatru românesc cult a fost organizată de Filiala Iași a Academiei Republicii Socialiste România în colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza" și cu principalele instituții de cultură ieșene. Au luat cuvîntul acad. V. Eftimiu, prof. univ. Al. Dima, prof. univ. Ilie Grămadă, directorul Teatrului Național din Iași, cercetători de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor și Institutul de istoria artei, cadre didactice de la Universitatea ieșeană, critici dramatici. S-au prezentat numeroase comunicări științifice închinate acestui memorabil eveniment din istoria culturii noastre naționale.

La sesiunea jubiliară consacrată Centenarului Academiei au ținut comunicări Al. Dima, N. I. Popa, șef de secție, și N. A. Ursu, șef de sector. De asemenea, N. I. Popa a vorbit la una din ședințele secției de științe filologice a Academiei despre Madame de Staël.

Centrul a fost vizitat de prof. Louis Michel de la Universitatea din Montpellier și de romaniștii germani Hans Rheinfelder și A. Noyer—Wridner (München). Prof. Al. Dima a luat parte la Congresul Asociației internaționale de studii sud-est europene (Sofia) cu comunicarea *Literatura română în cadrul literaturilor balcanice*, iar prof. N. I. Popa la cel de-al X-lea Congres al Federației internaționale de limbi și literaturi moderne (Strasbourg), unde a prezentat comunicarea *Panait Istrati, realist vizionar*. În lunile iunie-iulie, conf. univ. V. Arvinte, șef de sector, a ținut la universitățile din Bonn, Erlangen, Berlin și Freiburg comunicarea *Formarea limbii și a poporului român în lumina cercetărilor recente*.

R. Zăstroiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar*. De asemenea, *recenzii* despre lucrările de știință literară și despre publicațiile de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii nr. 75, raionul 23 August, București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 16
4
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 4, P. 503 — 680
BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1968.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 — 1967 — Nr. 4

SUMAR

Pag.

50 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie

MIHAI NOVICOV, Literatura Revoluţiei şi revoluţionarea literaturii 509
TEODOR VÎRGOLICI, Scriitorii români şi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 531

Studii

ŞERBAN CIOCULESCU, Poezia lui Tudor Arghezi 541
MARCEL DUŢĂ, Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual (I) Text şi spectacol 547

Comemorări

MICHAELA SCHIOPU, Luigi Pirandello 565
BARBU CIOCULESCU, Charles Baudelaire 573
SIMONA POPESCU, Petr Bezruč 583

Documente

I. OPRIŞAN, Albumul Junimii 591
AUREL VASILIU, Cîteva scrisori inedite de la Ioan Slavici 611

Note

MARIN BUCUR, Un exilat paşoptist — corespondent la „Steaua Dunării" . . . 617
GEORGE D. FLORESCU, PAUL CERNOVODEANU, HORIA NESTORESCU, Date noi privind viaţa şi activitatea publicistului Bonifaciu Florescu I . . . 623
MARTA ANINEANU, Corespondenţa lui Eminescu cu Veronica Micle. . . . 633
S. E. DEMETRIAN, Patru imnuri vedice în versiunea lui George Coşbuc . . . 635
ANCA RIZESCU, Critica lui Ion Trivale — astăzi 645

Recenzii

LIVIU RUSU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară* (*I. C. Chiţimia*); *Dejiny Francouzske Literatury 19. A 20. Stol.* (Istoria literaturii franceze, secolul XIX şi XX) elaborată de un colectiv sub conducerea prof. dr. JAN O. FISCHER –

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Academia Praha, 1966) (*Ion Brăescu*); POMPILIU CONSTANTINESCU, *Scrieri* I—II (*George Munţean*); R. WELLEK şi WARREN, *Teoria literaturii şi metodologia studiului literar* (*Michaela Schiopu*); ANTON BACALBAŞA, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită de Virgil Ene (*Marin Bucur*); MONICA LAZAR, *Pavel Dan* (*Stan Velea*); D. VATAMANIUC, *G. Coşbuc.* O privire asupra operei literare (*Stan Velea*); I. L. Caragiale—Clasicul, modernul, absurdul ş.c.l. (*Marcel Duţă*) 649

Cronică

Prima consfătuire naţională de literatură comparată (*Ileana Constantinescu*) . . . 673

REV. IST. TEORIE LIT. T. 16, NR. 4, P. 503–680, BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 1967 N° 4

SOMMAIRE

Page

Le 50e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre

MIHAI NOVICOV, La littérature de la Révolution et la révolution de la littérature 509
TEODOR VÎRGOLICI, Les écrivains roumains et la Grande Révolution Socialiste d'Octobre 531

Études

ŞERBAN CIOCULESCU, La poésie de Tudor Arghezi 511
MARCEL DUŢĂ, La problématique moderne du théâtre et le théâtre roumain actuel 547

Commémorations

MICHAELA ŞCHIOPU, Luigi Pirandello 565
BARBU CIOCULESCU, Charles Baudelaire 573
SIMONA POPESCU, Petr Bezruč 583

Documents

I. OPRIŞAN, L'album de l'association « Junimea » 591
AUREL VASILIU, Quelques lettres inédites de Ioan Slavici 611

Notes

MARIN BUCUR, Un exilé quarante-huitard — correspondant de « Steaua Dunării » 617
GEORGE D. FLORESCU, PAUL CERNOVODEANU, HORIA NESTORESCU, Données nouvelles concernant la vie et l'activité du publiciste Bonifaciu Florescu I. 623
MARTA ANINEANU, La correspondance d'Eminescu et de Veronica Micle. . . 633
S. E. DEMETRIAN, Quatre hymnes védiques dans la version de George Coşbuc 635
ANCA RIZESCU, La critique de Ion Trivale — de nos jours 645

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Comptes rendus

LIVIU RUSU, Viziunea lumii în poezia noastră populară (La vision du monde dans la poésie populaire roumaine) (*I. C. Chiţimia*); Dejiny Francouszke literatury 19. A 20. Stol. (Histoire de la littérature française, XIX^e—XX^e siècles, élaborée sous la direction du professeur Jan O. Fischer — Academia Praha 1966) (*Ion Brădescu*); POMPILIU CONSTANTINESCU, Scrieri I—II (Ecrits) (*George Muntean*); R. WELLEK et WARREN, Teoria literaturii şi metodologia studiului literar (La théorie de la littérature et la méthodologie de l'étude littéraire) (*Michaela Schiopu*); ANTON BACALBAŞA, Scrieri alese (Œuvres choisies — édition soignée par Virgil Ene) (*Marin Bucur*); MONICA LAZAR, Pavel Dan (*Stan Velea*); D. VATAMANIUC, G. Coşbuc. O privire asupra operei literare (G. Coşbuc. Aperçu sur l'œuvre littéraire) (*Stan Velea*); I. L. Caragiale—classique, moderne, absurde, etc. (*Marcel Duţă*) 649

Chronique

La première conférence nationale de littérature comparée (*Ileana Constantinescu*) 673

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

50 лет Великой Октябрьской социалистической революции

МИХАЙ НОВИКОВ, Литература Революции и революция в литературе 509
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Румынские писатели и Великая Октябрьская социалистическая революция 531

Статьи

ШЕРБАН ЧИОКУЛЕСКУ, Поэзия Тудора Аргези 541
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Проблематика театра сегодня и современный румынский театр (I) Текст и спектакль 547

Памятные даты

МИХАЕЛА ШКИОПУ, Луиджи Пиранделло 565
БАРБУ ЧИОКУЛЕСКУ, Шарль Бодлер 573
СИМОНА ПОПЕСКУ, Петр Безруч 583

Документы

И. ОПРИШАН, Альбом литературного общества «Жунимя» 591
АУРЕЛ ВАСИЛИУ, Несколько неизданных писем Иоана Славича 611

Заметки

МАРИН БУКУР, Ссыльный участник революции 1848 года — корреспондент журнала «Стяуа Дунэрий» («Звезда Дуная») 617
ДЖЕОРДЖЕ Д. ФЛОРЕСКУ, ПАУЛЬ ЧЕРНОВОДЯНУ, ХОРИЯ НЕСТОРЕСКУ, Новые данные, касающиеся жизни и деятельности публициста Бонифачиу Флореску 623
МАРТА АНИНЯНУ, Переписка Эминеску и Вероники Микле 633
С. Е. ДЕМЕТРИАН, Четыре ведийских гимна в переводе Джеордже Кошбука 635
АНКА РИЗЕСКУ, Критика Иона Тривале сегодня 645

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Рецензии

И. К. КИЦИМИА, Liviu Rusu: Viziunea lumii în poezia noastră populară (Ливиу Русу, Восприятие мира в нашей народной поэзии); ИОН БРЭЕСКУ, Dejiny Francouszke literatury 19. A 20. stol. (История французской литературы XIX и XX веков, составленная коллективом под руководством проф. д-ра Жана О. Фишера, Академия, Прага, 1966; ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Pompiliu Constantinescu: Scrieri. I—II (Помпилиу Константинеску, Сочинения, I—II); МИХАЕЛА ШКИОПУ, R. Wellek şi Warren: Teoria literaturii şi metodologia studiului literar (Р. Веллек и Варрен, Теория литературы и методология литературного исследования); МАРИН БУКУР, Anton Bacalbaşa: Scrieri alese (Антон Бакалбаша: Избранные сочинения, под редакцией Вирджила Ене); СТАН ВЕЛЯ, Monica Lazar: Pavel Dan (Моника Лазар, Павел Дан); СТАН ВЕЛЯ, D. Vatamaniuc: G. Coşbuc, O privire asupra operei literare (Д. Ватаманюк: Г. Кошбук, Взгляд на литературное произведение); МАРЧЕЛ ДУЦЭ, I. L. Caragiale — clasicul, modernul, absurdul ş.c.l. (И. Л. Караджале — Классическое, модерн, абсурд и др.) 649

Хроника

Первая Национальная Конференция по сравнительной литературе — *Илляна Константинеску* 673

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LITERATURA REVOLUȚIEI ȘI REVOLUȚIONAREA LITERATURII

MIHAI NOVICOV

Despre Marea Revoluție Socialistă din Octombrie se arată într-un document de bază al Partidului Comunist Român că ea „a deschis o nouă epocă în istoria omenirii, a dat un puternic avînt mișcării revoluționare din întreaga lume"[1]. Influența primei revoluții socialiste a fost covîrșitoare și s-a manifestat în toate domeniile — în economie, în viața politică, socială, în ideologie, filozofie, literatură, artă. În cele ce urmează ne vom referi la ecourile revoluției în literatură, bazîndu-ne în special pe datele pe care ni le oferă literatura rusă, care firesc s-a resimțit cel mai puternic de înrîurirea evenimentului istoric crucial.

Un prim efect al evenimentelor din Octombrie a fost declanșarea și accentuarea continuă a unui proces de delimitare dintre scriitori. În ajunul revoluției, literatura rusă prezenta un tablou pestriț și complex. Un anume început de delimitare cu conținut politic se produsese în toiul revoluției din 1905, dar fenomenul nu s-a putut desăvîrși, între altele și pentru că revoluția a fost înfrîntă. Pe prim plan rămîneau delimitările cu caracter literar-estetic între variatele curente noi, care încă din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea au început să se manifeste destul de zgomotos în Rusia, ca și în alte țări europene, de altfel. Curentele acestea moderne (simbolism, acmeism, futurism) s-au autoproclamat „decadente", iar problema „decadentismului" a devenit unul din principalele subiecte ale discuțiilor literare. Preconizînd, ca și în apusul Europei, o înnoire radicală a mijloacelor de expresie artistică, reprezentanții curentelor moderne ruseți pretindeau în același timp că aceste curente sînt singurele în măsură să exprime spiritul vremii, pentru că și epoca în care ele se afirmă e, prin excelență, o epocă de decadență. Această particularitate a conferit de la început curentelor respective și o coloratură ideologică pronunțată, ceea ce cu greu se poate susține și despre orientările literare analoge din Franța, să zicem. Simbolismul rus s-a născut concomitent și ca o mișcare literară, dar și ca o filozofie. Și deși primii simboliști

[1] *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român*, 19—24 iulie 1965, București, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ruşi, mai ales Valerii Briusov, considerat mult timp cap de şcoală, se recunoşteau discipoli ai marilor simbolişti francezi, şi în conţinut şi în formă simbolismul rus se îndepărta tot mai vizibil de modelele franceze. Formula „decadenţei" nu exprima aici doar o atitudine de frondă, ci corespundea acelei crize ideologice a intelectualităţii ruseşti, care a găsit o reflectare atît de adecvată în creaţia lui Cehov, şi pe care, mai tîrziu, Lunacearski a explicat-o cu excepţională pertinenţă. Tragedia pierderii de drum a devenit pînă la un punct conţinutul principal al poeziei simboliste. Dar tocmai această pătrundere masivă a „motivelor sociale" a pricinuit şi un început de diversificare. Practic, după 1905 simbolismul a încetat să mai existe ca un curent unitar. Pentru bogăţia de semnificaţii, dialectica acestui proces contradictoriu merită să fie relevată în mod deosebit. Nu încape îndoială că iniţial simbolismul le apărea multor aderenţi doar ca o „salvare" din strînsoarea blestemateloor probleme de conştiinţă, ca o modalitate de a „evada" în imperiul propriei umanităţi. Dar „evadarea" ca atare se cerea justificată, ceea ce-l readucea pe poet pe străvechiul făgaş al literaturii ruse — de dezbatere aprinsă a problemelor cetăţeneşti. Discuţia era de neînlăturat, cu atît mai mult cu cît, în ansamblul ei, literatura continua să se dezvolte ca o „prelungire" directă a „imensului ocean de fămîntări sociale", cum a denumit Rusia acelor timpuri, clasicul nostru Mihail Sadoveanu.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea şi începutul celui următor (pînă la 1905) este o perioadă în care — pe acest drum — literatura rusă a produs noi valori de rezonanţă universală. Căci acestui răstimp de 15 ani îi aparţin cele din urmă creaţii ale lui Lev Tolstoi (*Învierea*, *Sonata Kreutzer*), cea mai mare parte a creaţiei lui Cehov şi Korolenko, dar şi contribuţiile de primă mînă ale unei pleiade noi de scriitori realişti : Mamin-Sibiriak, V. Veresaev, A. Kuprin, I. Bunin, S. Serafimovici. În 1892 debutează Maxim Gorki, iar ceva mai tîrziu Leonid Andreev, despre care un critic mai puţin perspicace se întreba : cine se ascunde sub acest pseudonim — Cehov sau Gorki ? Întreagă această literatură, saturată de probleme sociale şi probleme de conştiinţă, rămînea în substanţa ei realistă şi nu e întîmplător faptul că simbolismul, deşi agresiv şi iconoclast în raport cu tradiţia consacrată în poezie, faţă de proza realistă contemporană lui se afla mai degrabă în defensivă decît în ofensivă.

Totuşi nu se poate vorbi despre literatura rusă a acelor ani ca de o simplă „continuare" a secolului al XIX-lea. Noutatea cea mai pregnantă pare să fi fost îndepărtarea mai mult sau mai puţin subliniată a mai tuturor scriitorilor de la formulele realismului „clasic". Pînă şi Cehov (despre care Gorki scria că e ultimul corifeu al realismului şi că după dînsul „nimeni nu va mai putea merge înainte pe acest „făgaş"), prin dramaturgia sa oferea o modalitate artistică cu totul nouă de a pune în discuţie problemele contemporaneităţii. Cît îl priveşte pe Gorki însuşi, pasiunea de a comunica cu auditoriul prin intermediul unui sistem de simboluri cuprinzătoare, l-a singularizat dintr-o dată în peisajul literar de atunci. Dar şi din alte puncte de vedere, dezvoltarea prozei artistice era contradictorie. Pe de o parte părea că reprezentanţii ei nu rup cu tradiţia trecutului, fiind stimulaţi în continuare de ambiţia de a „concura starea civilă". Scriitorul sovietic Kataev îşi aminteşte că Ivan Bunin, de pildă, pretindea că secretul artei rezidă în iscusinţa de a găsi „epitetul cel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai caracterizant". Aparent și Gorki și Andreev, și Kuprin și Amfiteatrov, și Veresaev și Serafimovici nu procedau altfel decît înaintașii lor de la Gogol încoace: cu ajutorul cuvîntului zugrăveau viața „în formele vieții însăși" (Cernîșevski). Însă relația dintre acest „înveliș" și conținutul creației se schimba tot mai substanțial. Un sistem amplu de procedee convenționale începea să fie folosit pentru a permite scriitorului racordarea „tabloului" la ceea ce se găsește dincolo de contingent. Problema principală nemaifiind a demonstra cum este viața, și cum *ar trebui să fie*, simbolul, alegoria, sugestia asociativă, evadarea în idealitatea abstractă, încep să fie încadrate, sub forme din ce în ce mai diverse, în țesătura încă realistă, în substanța ei, a narațiunii. Alimentată de clocotul exploziv al controverselor ideologice dintr-o epocă în care, după o definiție a lui Lenin — „gîndirea reprezentanților înaintați ai umanității ... făcea bilanțul trecutului, construind noi sisteme și metode noi de investigație", literatura rusă de la începutul secolului XX se zbătea să iasă din strînsoarea reprezentărilor consacrate, căutînd înfrigurată noi căi de dezvoltare, în măsură să exprime cît mai adecvat cerințele estetice ale unei societăți în care, tot mai vizibil, se coceau condițiile unor noi și grandioase zguduiri revoluționare. Toate aceste împrejurări trebuie să fie ținute în seamă atunci cînd avem a caracteriza literatura rusă din preajma Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, comparativ cu alte literaturi europene. Știut este că încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, rămînerea în urmă a literaturii ruse fusese practic lichidată. Încă de atunci s-a statornicit sincronizarea cu dezvoltarea literară din apusul Europei. Iar ceva mai tîrziu, în anii de afirmare a marilor realiști (Turgheniev, Tolstoi, Dostoevski, Cehov)) literatura rusă s-a situat chiar în fruntea dezvoltării artistice. Sincronizarea pare a fi devenit și mai organică în etapa de care ne ocupăm. Deplasările înăuntrul realismului se produc, în mare, în Rusia, în aceleași direcții ca și în literaturile vest-europene; orientările neoromantice au și ele tonalități comparabile. Simbolismul rus se naște avînd, ce-i drept, pe cel francez ca model, dar se dezvoltă uimitor de repede, manifestîndu-se cu o pleiadă de reprezentanți străluciți. Alte curente moderniste se ivesc aproape concomitent în apusul Europei și în Rusia. De amploare diferită, poate, dar același conținut e și afirmarea literaturii proletare. Și totuși, cu toate aceste „consonanțe", dezvoltarea literaturii ruse continuă să aibă un „specific" distinct, moștenit, evident, de la secolul anterior. Nu se poate spune, firește, că în apusul Europei curentele moderniste s-ar fi născut fără impulsuri mai adînci de natură socială, că s-ar fi născut numai din literatura însăși, ceea ce n-ar fi fost de altfel cu putință, dar e indiscutabil că aici patosul principal al manifestărilor de avangardă consta în încercarea de a se delimita net de realitatea înconjurătoare degradantă; protestul social se sublima în căutarea unor idealuri artistice absolute. În Rusia o atare poziție se dovedea a fi imposibilă. Discuțiile literare se amalgamau inevitabil cu cele politice, etice, ideologice, sociale; se discuta concomitent despre „misiunea intelectualității" și valoarea de sine stătătoare a simbolului, despre „autoperfecționarea morală" tolstoiană și despre evadarea în sfera trăirilor transcendente, despre teoria „faptelor mărunte" și turnul de fildeș al poetului ... Fiecare curent literar, fie că o vroiau sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu promotorii lui, ajungea în situația de a se autodefini și în raport cu problemele politico-ideologice care pasionau opinia publică.

Anul 1905 a produs în această dezvoltare spasmodică și confuză primele delimitări de esență nouă. Realitatea contingentă a pătruns în literatură cu o forță de nebănuit. Tema socială redeveni dintr-o dată tema ei dominantă. De bună seamă, față de evenimentele revoluționare, scriitorii au reacționat foarte diferențiat, însă de reacționat au reacționat cu toții. Și nu este întîmplător, desigur, că tot atunci se produce și o primă luare de atitutine netă față de problemele literaturii, a revoluționarilor leniniști. După cum se știe, articolul lui Lenin *Organizația de partid și literatura de partid* a avut ca temă o problemă de partid foarte clar circumscrisă. Era vorba în el de „scriitorii de partid", deci de scriitorii membri de partid cărora Lenin le cerea să răspundă în fața organizației pentru tot ce publică. Însă acest principiu al muncii de partid, unii social-democrați, mai ales menșevici, nu-l acceptau. Consecvenți cu pozițiile lor de dinainte, ei preconizau ca scriitorii membri de partid să răspundă în fața partidului numai pentru ceea ce publică în presa de partid, rămînînd liberi să creeze în rest după cum le dictează conștiința lor artistică. Pentru a combate acest punct de vedere, Lenin a fost nevoit să abordeze în plin problema mai generală a libertății de creație și să aducă în acest domeniu precizările cunoscute. Dar făcîndu-le, implicit supunea criticii și concepțiile estetice ale unor reprezentanți ai modernismului. Cunoscuta lozincă a lui Lenin — „Jos cu scriitorii fără de partid ! Jos cu scriitorii supraoameni !" — numai în acest context poate fi înțeleasă. Moderniștii pretindeau că artistul poate fi liber numai în măsura în care se eliberează de orice legătură cu oricare tendință socială sau politică, rămînînd, ca artist, un fel de „arbitru" impasibil. Lenin denunța „această fățărnicie", demonstrînd că „a trăi în societate și a fi liber de această societate, e un lucru imposibil", și că, deci, artistul poate fi într-adevăr liber numai dacă se încadrează (se angajează) în lupta pentru libertatea socială și spirituală, devenind astfel, prin chiar această aspirație către libertate, un scriitor de partid. Este știut că atunci, în 1905, moderniștii, în majoritate covîrșitoare, au respins poziția leninistă, iar Valerii Briusov, care după 1917 va deveni un aderent înflăcărat al puterii sovietice, în 1905 a răspuns lui Lenin printr-un articol polemic, publicat în organul simboliștilor „Vesî". Rememorările acestea ne-au fost necesare pentru a statornici că de la început luările de atitudine ale militanților revoluționari marxiști din Rusia nu au avut caracterul respingerii vreunei modalități artistice, ci se refereau doar la problema foarte concretă a relației dintre creația artistică și lupta revoluționară. Aceasta din urmă îl obliga pe fiecare cetățean conștient la o opțiune. Destui artiști, sub influența dezamăgirilor produse în rîndurile intelectualității rusești in urma falimentului politic și ideologic al narodnicismului, credeau sincer că poziția lor de artiști le permite să evite necesitatea de a opta. Lenin, și în general marxiștii ruși, demonstrau că așa ceva e imposibil. Deci de atacat se ataca nu o anumită mișcare artistică, ci iluzia nutrită de aderenții ei, cum că ea i-ar feri de contactul cu realitatea social istorică. Cît de periculoasă a fost această iluzie au dovedit-o evenimentele ulterioare. Cînd, după înfrîngerea revoluției din 1905, renegații au încercat să creeze prin culegerea „Vehi" o palatformă teoretico-ideologică de justificare a dezertării,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mulți partizani de ai lor au găsit refugiu în exaltarea curentelor artistice moderniste. E un fapt istoric ce nu poate fi ignorat, dar nici n-ar trebui să fie absolutizat. A califica pe această bază toate curentele moderniste drept „reacționare", e cel puțin simplist. Platforma estetică a modernismului, prin apoteozarea „autonomiei" artei, pe care o conținea, a oferit într-adevăr o bază convenabilă multor tendințe defetiste, dar nu s-a identificat niciodată cu ele, fapt atestat și de intervențiile criticilor marxiști, care nu i-au combătut niciodată pe moderniști pentru antirealismul lor, ci mai cu seamă pentru cultivarea tendințelor antisociale. Vorbind despre „caracterul burghez al moderniștilor", criticul V. V. Vorovski, de pildă, îl identifica în chemarea, de care era pătrunsă arta lor, adresată și artiștilor și cititorilor „de a fugi de activitatea obștească, de politică, de dogme, de programe, de orice legături" și de a se refugia „în viața individuală, în atotputernicia cărnii, într-o existență liberă de orice obligații morale și chiar de logică". Dar asemenea reproșuri puteau fi adresate tot atît de îndreptățit și unor scriitori realiști despre care se știe că, tot în anii așa-numitei „reacțiuni stolîpiniste", s-au complăcut în afișarea unui sublim indeferentism politic. În acest sens, aprecierea făcută de Lenin unui roman al lui Vinnicenko, în cunoscuta scrisoare către Inessa Armand, oferă un exemplu elocvent. Ar mai fi de amintit că nu întîmplător, tot în acei ani, asociația *Znanie*, înjghebată cu atîta trudă de Gorki, s-a destrămat. E drept că, în cazul scriitorilor realiști, indiferentismul politic se manifesta, cum s-ar zice, mai puțin agresiv, printr-un fel de olimpianism descriptiv, ca în cazul povestirii *Satul* a lui Bunin, pe care critica marxistă a apreciat-o pentru adevărul conținut în ea, dar care nu devenea prin aceasta mai puțin ostilă, ca tendință, aspirațiilor revoluționare. Pe de altă parte, o dată cu primele semne de ridicare ale unui nou val revoluționar, luările de atitudine în favoarea unei literaturi angajate au devenit mai frecvente în tabăra moderniștilor. E semnificativ că, mulți ani mai tîrziu, în 1918, scriind poetei Zinaida Ghippius despre ruptura dintre simboliști, A. Blok preciza că ea se conturase de fapt încă din 1905, iar Revoluția din Octombrie n-a făcut decît s-o consfințească irevocabil. Concomitent, cu un exemplar curaj civic, a început să se îndepărteze de pozițiile clasic simboliste și V. Briusov. Cît îi privește însă pe futuriști, în ciuda formalismului programatic, în mare majoritate, ei se manifestau ca partizani ai unei arte antiburgheze, afișate. Așa încît, a se vorbi de existența, în Rusia de la începutul secolului XX, a două tabere literare net opuse, din care una să fi sprijinit revoluția, în timp ce cealaltă o combătea, e cel puțin imprudent. Exista, din acest punct de vedere, o mare diversitate de nuanțe — de la literatura lui Gorki, profetic revoluționară, pînă la poezia de alcov a unor acmeiști. Dar și aceasta suna uneori angajat. Literatura oferea un cîmp larg celor mai variate experimente artistice, dar care, toate, spre deosebire de situația din apusul Europei, se grefau pe o incandescentă dezbatere politico-etico-ideologică. Doar izbucnirea războiului în 1914 a schimbat întrucîtva datele problemei. Unii scriitori s-au afirmat zgomotos ca susținători ai politicii imperialiste, patriotarde a guvernului țarist; alții au refuzat s-o facă. Pe această bază, un început de delimitare a prins să se contureze încă din anii 1915—1916. Revoluția din Octombrie a adîncit procesul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce încă din 1905 mulţi scriitori ruşi o presimţeau, în 1917 s-a petrecut cu o forţă zguduitoare. Nici o rămînere în afara vălmăşagului nu mai era posibilă. Evenimentele îi obligau pe toţi cetăţenii conştienţi ai ţării să-şi definească atitudinea. Ca un destin implacabil răsuna lozinca lui Lenin : „cine nu e cu noi, e împotriva noastră !". Împrejurările tragice ale acelor ani de răscruce e bine să fie împrospătate, întrucît ele ne permit să descifrăm mai exact calea de dezvoltare a literaturii în anii imediat următori revoluţiei, iar pe această bază, şi unele legităţi mai generale. Adevărul, după cum se ştie, e totdeauna concret. După Octombrie 1917, un număr considerabil de scriitori ruşi au respins revoluţia, iar faptul că unii (ca Alexei Tolstoi, A. Kuprin sau Marina Ţvetaeva) au revenit mai tîrziu, nu schimbă datele istorice ale problemei. Atunci, în iarna anului 1917—1918, părea că în cea mai mare parte frontul scriitoricesc a întors spatele poporului revoluţionar. Încercarea de a prezenta lucrurile ca şi cum scriitorii cei mai valoroşi au salutat revoluţia nu rezistă, întrucît faptele o contrazic. Cenaclul *Sreda*, grupînd cele mai reprezentative forţe literare, l-a exclus pe Serafimovici, din rîndurile sale, numai pentru că acest scriitor modest a acceptat să conducă secţia literar-artistică a ziarului *Izvestia*. Al. Blok şi Andrei Belîi au fost literalmente hăituiţi de confraţii lor simbolişti. Cînd Comitetul Executiv al Sovietelor a propus intelectualităţii artistice să colaboreze cu noua putere, la apelul lui au răspuns doar 5—6 persoane, printre care Al. Blok şi Vl. Maiakovski. Pînă şi Gorki se considera un timp în opoziţie faţă de guvernul muncitoresc-ţărănesc. Cărui fapt se datora această rezervă masivă? E greu de răspuns. De bună seamă se dovedeau a fi foarte viabile o seamă de prejudecăţi, dar se manifesta şi o neînţelegere evidentă a unor oameni parcă hipnotizaţi numai de stihia destructivă a revoluţiei. Analiza mai amănunţită a fenomenului ar necesita o investigaţie aparte. Deocamdată, în raport cu tema încercării noastre, interesează mai mult că tînăra literatură sovietică se constituia sub influenţa Marelui Octombrie *împotriva* multor corifei ai literaturii ruseşti, ceea ce ne obligă să deplasăm discuţia către o altă chestiune şi anume : din cine se constituia totuşi această literatură nouă şi ce anume a adus în rîndurile ei pe unul sau pe altul dintre artiştii cuvîntului?

Termenii înşişi — „literatura sovietică", „scriitor sovietic" aveau atunci un alt conţinut. Azi sîntem obişnuiţi a considera că orice scriitor cetăţean al U.R.S.S. e scriitor sovietic; atunci se intitula „sovietic" doar acel scriitor care din punct de vedere politic se situa pe platforma de sprijinire a noii puteri. Iar motivele care-i îndemnau pe scriitorii de atunci de a se socoti „sovietici" erau şi ele foarte diferite. După cum reiese din mărturiile contemporanilor şi din studiile elaborate ulterior de către cercetătorii sovietici, unii s-au alăturat poporului revoluţionar din motive politice, ca scriitori care şi pînă la Revoluţie participaseră în măsură mai mică sau mai mare la lupta revoluţionară sau, în orice caz, simpatizaseră cu această luptă. Un detaşament destul de numeros îl formau „poeţii proletari" în frunte cu Demian Bednîi, foştii „pravdişti", unii — autori de cunoscute cîntece revoluţionare. În aceeaşi situaţie se găseau şi mulţi prozatori, în majoritate tineri, care apucaseră să debuteze cu greu în anii reacţiunii şi care simţeau că abia acum s-a deschis un cîmp larg pentru afirmarea forţelor lor creatoare. În afară de „veteranul" Serafimovici, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acest context pot fi citate nume ca Podiacev, Șișkov, Volnov, Treniov, Bill-Beloierkovski, Sergheev-Țenski, Novikov-Priboi, Gladkov, Bahmetiev, Malîșkin și mulți alții, care pînă la revoluție formau doar o rezervă a literaturii ruse, dar pe care acum evenimentele îi aduseseră pe prim plan. Gorki era pentru toți aceștia exemplu, dascăl și îndrumător (în majoritatea cazurilor în sens direct), însă Gorki însuși se menținea la început în expectativă, ca și V. G. Korolenko sau V. V. Veresaev.

Mai interesant este cazul unor scriitori ca A. A. Blok, Andrei Belîi, Serghei Gorodețki sau tînărul Esenin, despre care se poate spune, evident cu riscul unei generalizări cam schematizante, că adeziunea lor la cauza revoluției a avut inițial un conținut preponderent estetic. Sînt prea cunoscute cuvintele lui Blok despre admirația sa față de *muzica* revoluției. Entuziasmat de stihia revoluționară a fost și Andrei Belîi. A salutat ca artist revoluția Valerii Briusov. I-a închinat versuri de o năvalnică exuberanță S. Esenin. Firește, paralele mai cuprinzătoare ar fi neconcludente. Dar ar putea fi evocat ca un caz revelator cel al *lui* A. Blok. El a văzut în revoluție — după cum o atestă și imaginile finale ale poemului *Cei doisprezece*, în primul rînd împlinirea idealurilor sale de poet, rămînînd din acest punct de vedere consecvent pozițiilor sale anterioare simboliste. Din moment ce poezia se afla într-o contradicție ireductibilă cu proza civilizației burgheze, distrugerea acesteia trebuia să fie salutată ca o eliberare regeneratoare. Blok „simțea", „vedea", „auzea", în revoluție o uriașă descătușare de forțe menită să înscăuneze pe pămînt imperiul deplinei libertăți a creației. Solicitat de un editor să scrie cîteva rînduri într-un album, observînd că editura respectivă luase ființă în 1918, poetul îi prezicea un viitor strălucit „pentru că totul ce a început în 1918 va intra în istorie", iar „fiecare lună, dacă nu fiecare zi a acestui an e egală cu zeci de ani". Pentru Blok, Revoluția din Octombrie însemna și începutul unui ev nou în poezie.

Ca poeți au aderat la revoluție și cei mai mulți dintre futuriști dar, evident, și ca adversari intoleranți ai spiritului burghez. Pentru Maiakovski, în speță, adeziunea însemna și relegarea unui fir rupt, întrucît poetul participase în adolescență la activitatea ilegală a partidului bolșevic. Însă majoritatea prietenilor săi nu aveau și aceste temeiuri. Dar credeau sincer că sînt „bolșevicii cuvîntului", că arta lor „de stînga" e chemată să producă în imperiul frumosului o revoluție analogă aceleia pe care bolșevicii o desăvîrșiseră pe plan politic. Furtunoși și patetici, futuriștii, ca și reprezentanții unor alte curente de avangardă, ivite în preajma sau chiar după revoluție (imaginiștii, biocosmiții, eufiiștii etc.) au transmis tinerii literaturi sovietice freamătul frenetic al căutărilor formale, care a însoțit mulți ani afirmarea ei.

În sfîrșit ar mai fi de semnalat că pentru unii scriitori — și nu puțini — argumentul principal care le-a înclinat opțiunea în spre susținerea puterii sovietice a fost cel patriotic. După cum se știe pînă și V. G. Korolenko, în ciuda poziției antisovietice, refuza să emigreze. Despre modul în care dragostea de patrie i-a aliniat în rîndurile luptătorilor pentru victoria sovietelor, au povestit, mai tîrziu, și scriitori atît de tineri atunci ca B. Lavreniov sau K. Fedin. Și tot „dorul patriei" l-a întors din emigrație pe A. Tolstoi sau a „fixat-o" la Petrograd, în ciuda puternicii traume personale, pe acmeista Anna Ahmatova.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Enumerarea ar putea continua. Trebuia poate să fi adăugat că foarte curînd au început să se „reverse" în literatură forțele noi, aduse spre creație de revoluția însăși. K. Fedin își amintește undeva de zeci, dacă nu de sute de nume noi care se remarcau unul după altul în presă în primii ani ai puterii sovietice. Dar n-a fost în intenția noastră să prezentăm o listă a autorilor care au participat la constituirea literaturii sovietice. De altfel nici n-am fi în putere s-o alcătuim. Vroiam să sugerăm doar cît de *eterogenă* a fost la începuturile ei literatura sovietică, pentru că tocmai această constatare a eterogenității ne va permite, sperăm, să sesizăm mai bine trăsăturile calitativ noi pe care revoluția le-a imprimat dezvoltării literare. Căci în ciuda eterogenității literatura sovietică reprezenta totuși o indiscutabilă *unitate*, incomparabilă însă cu unitățile pe care le-a consacrat pînă atunci istoria literaturii. După cum s-a văzut, revoluția a împărțit literatura rusă în două, însă linia despărțitoare n-a corespuns cu nici una din cele existente pînă atunci. Afirmația potrivit căreia, cu unele excepții, alături de puterea sovietică s-ar fi grupat mai ales scriitorii realiști, iar în tabăra adversă cu precădere moderniștii, din nou nu poate fi acceptată, întrucît nu este conformă cu adevărul istoric. Dimpotrivă, mulți realiști de seamă ca Bunin, Kuprin, Amfiteatrov, Ciriakov, Șmeliov ș.a. au emigrat, iar unii din ei s-au angajat chiar în polemici antisovietice violente. Pe de altă parte, dacă într-adevăr cea mai mare parte a simboliștilor aruncau anateme asupra „gloatei dezlănțuite", unii reprezentanți străluciți ai aceluiași curent, precum Blok, Briusov, Belîi aclamau dezlănțuirea forțelor populare. Iar futuriștii au trecut fără dizidențe în tabăra revoluției, stigmatizîndu-l cu sarcasm pe „regele poeților" Igor Severianin. A vorbi deci de o platformă estetică comună a scriitorilor care în anii 1917—1920 s-au încadrat în ceea ce se va numi de atunci încoace „literatura sovietică", e cel puțin riscant. Mai mult : datele istoriei literare arată că în primii ani după Octombrie 1917, căutarea înfrigurată a unor forme și expresii artistice noi, atît de caracteristică literaturii ruse prerevoluționare, nu numai că nu a slăbit, ci a crescut în intensitate. Așadar, nu afinitățile artistice i-au apropiat la început pe scriitorii sovietici între ei, ci cele politice, implicînd hotărîrea unanimă de a sluji prin arta lor cauza primii revoluții socialiste victorioase.

Iată deci o primă concluzie ce se cere a fi subliniată : în anii imediat următori Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, literatura sovietică s-a constituit ca o *mișcare literară*, dar ca o mișcare literară de un tip cu totul deosebit, în comparație cu toate cele anterioare. Elementul coagulator era nu o anume platformă estetică, ci sentimentul angajării față de o cauză în fond extraliterară. Libertatea creației se cîștiga nu prin desprinderea de realitate, ci printr-o mai organică contopire cu ea, nu prin desolidarizarea de toate orientările politico-sociale, ci prin solidarizarea deplină cu una din ele, și anume cu aceea pe care istoria însăși a indicat-o drept singura în măsură să aducă omenirii adevărata libertate. Într-un cuvînt, se realiza ceea ce Lenin prevăzuse încă în 1905. Lua naștere o literatură în totalitatea ei angajată, în totalitatea ei partinică, în totalitatea ei propovăduitoare a ideologiei comuniste.

Evenimentul a avut repercusiuni adînci asupra procesului însuși de dezvoltare a literaturii. Sub acest raport, studierea concretă, la obiect, a literaturii sovietice ruse din primul deceniu postrevoluționar prezintă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un interes deosebit pentru știința literaturii în general. În primul rînd, pentru că în literatura rusă a acelor ani s-a reflectat cel mai direct și cel mai puternic, unul din cele mai importante evenimente din istoria tuturor timpurilor. De altfel tocmai această împrejurare îngreunează cercetarea comparativă a literaturii sovietice și a altor literaturi contemporane. Vorbeam mai sus de incontestabila sincronizare a dezvoltării literare din Rusia și din apusul Europei de la mijlocul secolului al XIX-lea, aproximativ. Însă după 1917 se produce vizibil o nouă desincronizare. Și aceasta mai ales pentru că literatura sovietică se alimenta dintr-o realitate cu totul diferită. Evident, unele analogii pot fi totuși stabilite. În primul rînd, tendința spre ceea ce Perpessicius numește într-un loc „proza documentară". Doar și popoarele Europei occidentale trecuseră prin evenimente istorice zguduitoare : războiul și mișcările sociale de după război. Însă în Apus evenimentele, deși sîngeroase și răscolitoare, n-au condus și lá o răsturnare revoluționară. De aceea foarte curînd o mare parte a literaturii „documentare" capătă o tonalitate descurajantă. Se impune tema „generației sacrificate", a problemelor nerezolvate în ciuda atîtor jertfe de sînge, a destinelor sfărîmate. Scriitorii de talent încearcă să valorifice experiența istorică acumulată în lucrări care să permită omului să pătrundă în lumea misterelor, să descopere pricina zădărniciei atîtor eforturi sublime. În Rusia, dimpotrivă, revoluția a umplut piepturile cu entuziasm, a creat iluzia dezlegării tuturor enigmelor, a capacității omului de a supune definitiv istoria voinței sale de fier. Unor comentatori le place azi să trateze cu condescendență îngăduitoare „naivitățile romantice", cosmismul și abstractismul poeziei sovietice ruse din primii ani de după 1917. În schematismul cîteodată ostentativ al caracterelor, în disprețul suveran față de orice manifestare a „slăbiciunilor sentimentale" (într-un poem, Briusov cerea luptătorilor să smulgă inima din piept și s-o înlocuiască cu un arc de oțel), se discerne cîteodată doar un tribut adus lipsei de experiență, rupturii cu tradiția clasică. La o examinare mai atentă, însă, lucrurile capătă o altă înfățișare. Să nu se uite că literatura aceasta cu totul nouă — în sensul că avea de răspuns unor cerințe estetice cu totul noi, — se afirma într-o țară în care tocmai atunci, sub conducerea partidului lui Lenin, o revoluție socială fusese prezisă, pregătită și înfăptuită *științific*. E oare de mirare că în asemenea împrejurări li s-a părut unor participanți la evenimente că de acum înainte le vor putea direcționa în sensul dorit, numai printr-o încordare a voinței lor? Figurile monumentale din proză, dramaturgie și poemele sovietice de atunci exprimă foarte fidel această stare de spirit, această hiperbolizare nemaicunoscută a încrederii omului în forțele sale. Dacă din proza documentară postbelică vest-europeană s-a desprins atît de repede o literatură copleșită de angoasa problemelor nerezolvate, din proza frenetică rusă a primilor ani postrevoluționari s-a născut, în virtutea acelorași legități, o literatură a problemelor rezolvate, ce scruta cu o cutezanță sfidătoare viitorul. Dintre variatele forme sub care această cutezanță se manifesta ar merita, poate, o mențiune specială recurgerea frecventă la mitologia biblică. Iar dacă în cazul lui Esenin ea ar putea fi — pînă la un punct — explicată și printr-o anumită formație spirituală, nu se poate spune același lucru despre Blok sau Maiakovski. În *Cei doisprezece*, de pildă, chipul lui Hristos, din final arc, evident, doar o valoare simbolică. Și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai ostentativ simbolice sînt prelucrările după mituri biblice şi păgîne în *Misterul Buff* şi *150 000 000*. Dar asemenea prelucrări găsim şi la poeţi atît de diferiţi ca Demian Bednîi şi Andrei Belîi. Explicaţia pare că trebuie să fie căutată în chiar influenţa evenimentelor revoluţionare. Ele apăreau poeţilor şi ca distrugătoare de mituri vechi, dar şi izvoditoare de altele — noi. Într-un fel, poezia lui Maiakovski ilustrează cel mai pregnant această viziune. Miturile vechi s-au prăbuşit ca înşelătoare, însă oamenii au dovedit că *ei* pot realiza ceea ce în trecut se petrecea doar în mit. De aceea poetul cere ca miturile să „învie" „înmulţite" de mii de ori. Puterea omului înfăptuitor al revoluţiei se vedea şi în capacitatea lui de a transforma mituri în realitate, iar poeţii slăveau această nouă victorie, creînd noi mituri, dar de această dată *pămîntene şi umane*. Astfel ei îşi exprimau certitudinea că tot ce a visat omenirea în decurs de milenii se va împlini ca rezultat al luării în stăpînire de către om a propriului său destin.

După cum se vede, problematica literaturii sovietice se dovedea a fi, de la primii ei paşi, cu totul deosebită de cea a literaturilor din alte ţări, fiind în acelaşi timp influenţată direct de evenimentele istorice într-o măsură mult mai mare decît în cazul oricărei alte literaturi a lumii, de la epoca lui Pericle pînă-n ajunul evului socialist. N-ar fi exagerat a spune că în primul deceniu după Octombrie 1917, scriitorii ruşi au scris aproape numai despre revoluţie. Dar altfel nici nu s-ar fi putut întîmpla, dată fiind amploarea răsturnărilor. Atitudinea faţă de revoluţie, acceptarea sau neacceptarea ei, glorificarea luptei, zugrăvirea hiperbolică a stihiei atotnimicitoare a poporului răsculat, exaltarea voinţei de oţel a revoluţionarilor, sesizarea aspectelor dramatice ale încleştărilor inexorabile, a problemelor tragice pe care ele le generează, destinul omului simplu în revoluţie, al diverselor stări şi categorii sociale, încercările de a prefigura, pe baza experienţei revoluţionare, dezlegarea unor probleme general umane — iată doar cîteva din temele care dominau atunci literatura sovietică şi care toate — într-un fel sau altul — au fost aduse în literatură de revoluţie, ca rezultat al contactului, mai strîns sau mai puţin strîns, al scriitorilor cu realitatea revoluţionară. S-ar putea propune deci, ca o a doua concluzie, constatarea că literatura sovietică, în etapa ei incipientă, se caracteriza şi printr-o legătură indisolubilă cu realitatea. Mai mult: nici o literatură pînă atunci n-a fost în asemenea măsură determinată în mod nemijlocit de viaţă, ca literatura sovietică; nici o literatură nu-ţi produce în asemenea măsură senzaţia de „document", ca literatura sovietică a „anilor 20". De altfel şi în afara graniţelor U.R.S.S. marile creaţii de proză ale etapei respective — *Torentul de fier*, *Ceapaev*, *Armata de cavalerie*, *Cimentul*, *Înfrîngerea*, *Invidia* — şi nu am enumerat decît cîteva, au fost receptate nu doar ca opere artistice de înaltă ţinută, dar şi ca revelaţii sociale, ca imense ferestre către o nouă realitate, o nouă condiţie socială şi umană, ferestre în spre care privirile însetate de dreptate ale celor ce muncesc se îndreptau cu o aviditate unică în istorie.

Cele arătate ne îndreptăţesc să adăugăm că literatura sovietică, dacă lua contur de la început ca o continuatoare a marilor tradiţii ale literaturii clasice ruse, se afirma evident, în acelaşi timp, şi ca un vlăstar al Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Ea nu poate fi înţeleasă decît ca o parte componentă a uriaşului elan creator stîrnit de revoluţie. De

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altfel și cele două trăsături caracterizante pe care am încercat să le definim pînă acum genealogic se trag, evident, din aceeași tulpină. Și caracterul angajat, unitatea în efortul de sprijinire — pe plan artistic și ideologic — a unei înalte cauze sociale, și indisolubila sudură cu realitatea istorică înconjurătoare s-au impus literaturii sub influența revoluției, au fost generate de ea. Dar tot revoluția a determinat și o altă trăsătură deosebit de interesantă a literaturii sovietice din „anii 20", și anume — dezvoltarea extrem de liberă, din punct de vedere structural, în raport cu factorii externi determinanți. Propoziția le contrazice numai în aparență pe cele anterioare. Tocmai pentru că s-a sudat atît de organic cu revoluția, literatura sovietică s-a putut dezvolta într-un cadru propriu atît de independent. Împrejurarea poate fi explicată fără dificultate în lumina învățăturii marxiste privitoare la relația dintre bază și suprastructură. Este îndeobște cunoscut în această ordine de idei că orice suprastructură este în ultimă instanță determinată de bază. Dar încă Marx și Engels subliniaseră că natura procesului de determinare diferă de la o suprastructură la alta, acesta fiind, în cazul unora, nu direct și imediat. Nu încape îndoială că literatura aparține acestora, că și în sfera ei „economia nu creează nimic a novo", ci infuențează doar într-un sens sau altul evoluția materialului ideologic preexistent. La cele de mai sus s-ar putea adăuga că și natura și intensitatea determinărilor de acest gen diferă în mod firesc și de la o epocă la alta. Procesul evolutiv indică o mai pronunțată supunere a suprastructurilor artistice la imperativele vremii în epocile de relativă stabilitate, cum a fost cea a clasicismului, de pildă, sau, în secolul al XIX-lea, — cea a predominării aproape netulburate a pozitivismului mai în toate sectoarele activității spirituale. Dimpotrivă, atunci cînd istoria unei părți a lumii sau a unui popor intră într-o epocă de instabilitate, de tulburare socială și de destrămare a așezărilor tradiționale, slăbesc inevitabil și legăturile dintre bază și suprastructură, precum și fenomenele de înrîurire reciprocă între suprastructuri. Un exemplu de acest gen l-a oferit epoca romantică. Un altul a început să capete contur în toate literaturile europene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Însă nicăieri desprinderea procesului literar din chingile determinărilor social istorice n-a luat o amploare atît de mare ca în Rusia revoluționară. Orînduirea veche a fost sfărîmată. Pe dărîmăturile ei se construia o lume nouă. Dar firesc, clădirea se cimenta de la temelie în sus și nu invers. Suprastructurile „de sus" se dezvoltau de aceea, cel puțin un timp, într-o libertate quasi absolută, ceea ce însă nu anulează în nici un fel observațiile noastre privitoare la legăturile extrem de strînse dintre literatură și realitatea revoluționară înconjurătoare, căci ele nu numai că nu anulau „libertatea" de care vorbisem, ci abia îi dădeau relief. Literatura glorifica revoluția, se alimenta exuberant din afluviile ei, dar tocmai pentru că datorită revoluției a putut beneficia dintr-o dată de o eliberare atît de substanțială. Iată încă un motiv pentru care literatura sovietică a „anilor 20" reprezintă pentru un estetician sau un istoric literar un fenomen excepțional de interesant, permițînd examinarea evoluției artistice într-o stare, cum s-ar zice, „pură", propulsată în cea mai mare parte doar de forțele și legitățile interioare.

Unul din cei mai de seamă reprezentanți ai „școlii formale" ruse în critica literară, eminentul teoretician Victor Șklovski afirmase atunci

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-un articol că se cere a fi revizuită şi concepţia consacrată potrivit căreia în literatură formele noi se nasc doar pentru a îmbrăca un conţinut nou. „Forma nouă, precizia Şklovski, nu apare pentru a exprima un conţinut nou, ci pentru a înlocui o formă veche ce şi-a pierdut artisticitatea". Afirmaţia i-a scandalizat pe unii, dar ea devine inacceptabilă doar dacă se interpretează în sensul negării oricărui raport dialectic de determinare reciprocă între conţinut şi formă, ceea ce, însă, nici Şlovski, nici vreun alt reprezentant al şcolii formale ruse nu a afirmat vreodată. De altfel, în problema menţionată, punctul de vedere citat era foarte apropiat de cel al reprezentanţilor şcolii sociologice, al lui Lunacearski, de pildă. Rolul hotărîtor al fluxului istoric în determinarea direcţiilor foarte încîlcite de dezvoltare a creaţiei nu-l contesta nimeni, dar se sublinia că fenomenologic transformarea se face întotdeauna înăuntrul „seriei" date, ascultînd doar de legile ei interne. Iar în artă formele se schimbă nu doar pentru că înnoirea lor e reclamată de înnoirea conţinutului, dar mai ales pentru că, fără înnoirea formelor, progresul în artă e de neconceput. Dintr-un punct de vedere, progresul în artă se confundă cu înnoirea necontenită a formelor. Dar, evident, funcţionează ca un stimul catalizator de mare intensitate şi solicitările externe. Noutatea izbitoare a literaturii sovietice din primul deceniu postrevoluţionar izvora şi din modul pregnant în care ea ilustra legităţile organice pe care noi am încercat să le definim. După cum am văzut, căutarea înfrigurată a unor noi forme de expresie a început în literatura rusă încă înainte de revoluţie, însă abia după evenimentele din 1917, fenomenul a căpătat o amploare într-adevăr oceanică, între altele şi pentru că, îndată după prăbuşirea vechii orînduiri, stihia artistică, întocmai ca şi celelalte stihii ale imensei ţări, a început să se agite furtunos, să se reverse năvalnic peste ţărmuri, distrugînd ca pe nişte castele de cărţi de joc, vechile norme şi restricţii, consacrate prin autoritate şi tradiţie. În ce măsură procesul, ca şi oricare altul, a avut şi un revers negativ, în ce măsură, metaforic vorbind, înnoirea revoluţionară a formelor de expresie n-a atras după ea nişte „cheltuieli de regie" cam exagerate, rămîne de văzut. Dar independent de concluziile posibile, nu putem să nu recunoaştem că priveliştea înnoirii spontane şi impetuoase a formelor creatoare a fost magnifică.

Ce şi cît s-a păstrat din variatele experienţe literare consumate atunci? E greu de răspuns, cu atît mai mult cu cît în cadrul procesului ulterior de dezvoltare, literatura sovietică a trebuit să răspundă unor exigenţe estetice foarte diferite. Totuşi, e în afară de orice îndoială că „etapa" de care ne ocupăm s-a constituit în istoria literaturii universale ca o pagină proaspătă, bogată în culori vii. Specificul ei derivă între altele şi din faptul că apriga căutare de forme noi nu se mai consuma doar pentru etalarea acestora, ci coincidea cu efortul titanic de a transmite posterităţii sentimentul copleşitor al măreţiei şi profunzimii evenimentelor istorice. De bună seamă şi datorită acestui efort una din coordonatele principale ale creaţiei artistice a fost hiperbolismul, iar o alta — brutalitatea expresiei, menite — ambele — să reliefeze, prin excepţionalitatea formei, excepţionalitatea conţinutului. Vorbind despre modul în care V. I. Lenin a început să recepteze cu mai multă îngăduinţă versurile „pretenţioase" ale lui Maiakovski, N. K. Krupskaia notează undeva, în memoriile sale, că asta s-a întîmplat după vizita în atelierele VHUTEMAS-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ului, unde Lenin și-a dat seama că tinerii „plini de veselie și bucurie, gata să piară pentru puterea sovietică ... negăsind în lumea contemporană cuvinte pentru a se exprima, le caută în poeziile greu de înțeles ale lui Maiacovski". A folosi procedee și mijloace vechi pentru exprimarea unor realități atît de noi și atît de revoluționare — părea de neconceput. De aceea, lumea artistică recepta cu excepțională sensibilitate orice tendință care conducea și la înnoirea radicală a formei. În domeniul poeziei, fenomenul se consuma mai impetuos, dar și mai organic, dintr-un anumit punct de vedere. Estetica futurismului îi oferea o experiență nu prea îndelungată, dar bogată în sugestii. Iar dacă poezia lui Hlebnikov continuă și azi să fie gustată mai mult ca un experiment de înaltă ținută artistică, accesibil doar specialiștilor, discipolii lui Velimar au făcut să trosnească, literalmente, încheieturile poeticilor consacrate. Forța explozivă a cuvîntului nou s-a impus ca o expresie a spiritului revoluționar. Dar, bineînțeles, e preferabil să ne ferim de concluzii absolutizante. Totuși nu se poate nega existența unor sesizabile apropieri dintre practica futuriștilor ruși și experiența poetică a suprarealismului, în apusul Europei De „părinții" lor italieni, în frunte cu Marinetti, futuriștii ruși s-au lepădat destul de repede. Mai ales după Octombrie 1917, probleme de conținut practic nu li se mai puneau, conținutul poeziei devenind unic și universal — glorificarea revoluției muncitoare. Dar tocmai acest conținut reclama o formă pe măsura lui. La baza acesteia a stat o atitudinea nouă față de cuvînt, ca material al poeziei. Pentru a căpăta drept de cetățenie în textul poetic, cuvîntul trebuia purificat de orice contingență cu sensul lui banal, curent. Poezia apărea astfel în primul rînd ca o creație lingvistică, o dinamitare a limbii consacrate, prin crearea *în toate cazurile* a unor raporturi lingvistice noi. Senzația de excepționalitate — corespondentul formal al excepționalității conținutului — trebuia obținută pe această cale, prin munca titanică de supunere a verbului la voința artistului, prin descoperirea unor noi și nebănuite asociații șocante, menite să asigure versurilor maximum de eficiență. Ar fi imprudent, desigur, să afirmăm că într-o măsură, poezia modernă, izvorăște de aici. Dar e indiscutabil că munca asupra cuvîntului, de o cutezanță iconoclastă, desfășurată de poeții revoluționari ruși reprezintă un aport de prim rang la procesul de perfecționare a uneltelor artistice în veacul XX. De altfel se pare că tocmai datorită acestui aport, poezia lui Maiakovski, iar mai tîrziu și cea a lui Pasternak s-au bucurat de o primire atît de entuziastă pe toate meridianele globului. Iar suprarealiștii, mai ales cei francezi, au găsit în ea atîtea consonanțe cu propriile căutări. Pe alt plan pot fi urmărite similitudini cu unele aspecte ale expresionismului german. E de menționat totuși că poezia sovietică nu poate fi redusă la experiența pe care noi am comentat-o ceva mai pe larg. În ea nu se încadrează, de pildă, sfîșietoarea lirică a lui Esenin. Concomitent, pe trunchiul viguros au crescut și alte vlăstare. Contemporani cu Maiakovski au fost și Anna Ahmatova, și Eduard Bagrițki și Marina Țvetaeva. Mai tîrziu, pe făgașul unei alte tradiții a înflorit poezia lui Al. Tvardovski. Totuși, nu se poate ignora faptul că accente maiakovskiene găsim la mai toți poeții revoluționari de pe glob. Iar pe de altă parte, pleiada tinerilor poeți „furioși" sovietici — Evtușenko, Voznesenski, Rojdestvenski ș.a. — cu toată intonația diferită și atît de personală a fiecăruia în substanță, tot pe traiectoria tradiției maiakovs-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

kiene, a purces la căutarea de „formule" poetice noi. De aceea, pe deplin conştienţi de riscul generalizărilor, vom încerca totuşi să propunem o explicaţie viabilităţii tradiţiei ce a început să se constituie în poezia rusă îndată după Revoluţia din Octombrie. Poezia aceasta, programatic, a fost şi antirealistă şi antisimbolistă. A fost antirealistă, în măsura în care nu accepta să mimeze doar realitatea contingentă, dar a fost şi antisimbolistă, întrucît respingea categoric platforma divorţului, dintre creaţia artistică şi realitate. Pentru poeţii revoluţionari ruşi ai „anilor 20" a exprima patosul revoluţiei era un comandament indiscutabil. Dar expresia aceasta tindea firesc să depăşească contingentul prin cimentarea lingvistică, de o structură nouă, a realităţii idealului. Astfel, se ajungea la un realism de tip nou, care avea să fie denumit mai tîrziu realism socialist. Marea descoperire artistică se pare că aici trebuie căutată, iar la perfectarea ei şi-au adus contribuţia, deşi evoluînd atît de substanţial diferit, şi Maiakovski şi Blok, şi Briusov şi Esenin, şi Pasternak şi Bagriţki, şi atîţia alţii. Cuvîntul se cerea să fie folosit nu pentru „reproducerea" realităţii observabile, ci pentru *materializarea* unei realităţi previzibile, ce devenea, accesibilă poeţilor prin forţa de transfigurare artistică a idealului comunist. Metafora, aşadar, înceta să mai fie doar imagine, ci devenea o cheie de pătrundere într-o altă lume, creată prin prelucrarea demiurgică a cuvintelor, dar care lume se constituia nu ca o negare a realităţii, ci ca o prelungire a istoriei revoluţionare în ţinutul imaginaţiei. Angajată în slujba realităţii, imaginaţia poetică o potenţa fără oprelişti, considerîndu-se îndreptăţită să procedeze aşa, între altele, şi pentru că însăşi realitatea sfărîmase toate opreliştile, ce o îngrădeau pînă nu de mult.

Se înţelege de la sine că momentul istoric ce a dat naştere unei asemenea poezii aparţine irevocabil trecutului. Însă descoperirile artistice au intrat în patrimoniul culturii universale. Iar dacă azi pentru atîţia poeţi ai lumii nu mai există dilema insolubilă : vis sau realitate ? — sinteza generatoare de formule noi a fost în importantă măsură prefigurată de explozia creatoare ce a încălzit începuturile literaturii sovietice. Ideea că, eliberîndu-se de sub tutela reflectării univoce, poezia mare nu numai că nu se îndepărtează de realitate, ci, dimpotrivă, capătă posibilitatea să pătrundă mai adînc în zonele esenţiale ale existenţei umane, e azi aproape unanim recunoscută. Dar dacă e aşa, e necesar a se sublinia că la fundamentarea ei a contribuit substanţial şi poezia sovietică a „anilor 20".

Ceva mai dificilă pare a fi evaluarea inovaţiilor aduse în acei ani pe tărîmul prozei artistice. Foarte multe la număr — ca încercări — ele au avut în general o viaţă scurtă, fiind de aceea apreciate de mulţi exegeţi doar ca nişte simptome de „criză" caracteristice începutului. E de văzut, totuşi, dacă aprecierea e exactă. În parte cel puţin, şi aici inovaţiile au fost preluări ale unor experienţe iniţiate în ultimele două decenii prerevoluţionare. În mare, şi evident doar într-un anumit sens, „proza ornamentală" a fost prefigurată de romanele lui Andrei Belîi. Iar proza ritmată îl pasiona încă pe Maxim Gorki, atunci cînd făcea primii paşi ai drumului său literar. Exista o oarecare tradiţie şi a prozei „sacadate" precum şi în domeniul artificializării şi al arhaizării, cu efecte stilistice a sintaxei. Dar dacă, pînă la Revoluţie, acestea erau doar experienţe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

izolate și periferice, după Octombrie 1917, în anii 1918—1928, aproximativ, ele, literalmente, „inundă" literatura, amplificîndu-se cu altele, și mai îndrăznețe, și mai șocante. Fragmentarea compoziției pentru redarea caracterului vijelios al evenimentelor, înlocuirea narațiunii obișnuite printr-o avalanșă de fraze sugestive, aglomerarea expresiei cu epitete neobișnuite, mai întotdeauna „încordate" și hiperbolizante, alcătuirea de sisteme complicate de inversiuni și retrospective, recurgerea aproape abuzivă la simboluri, alegorii, parabole, laitmotive obsedante, într-un cuvînt — înlocuirea „tabloului de viață" în sensul clasic al termenului, printr-o juxtapunere de aspecte, unele nebuloase, altele stridente, dar chemate toate să „redea", cît de cît, prin existența lor aparent întîmplătoare, excepționalitatea și imprevizibilitatea destinelor umane atrase în iureșul caleidoscopic al evenimentelor — iată doar cîteva din trăsăturile atît de deosebite și de neobișnuite, care, fără să fie prezente, toate, în opera unui singur scriitor, sînt totuși identificabile în mai toate operele în proză din prima jumătate a deceniului 1920—1930 și la Serafimovici, și la Pilmak, și la Neverov, Tarasov-Rodionov, Vsevolod Ivanov, Gladkov, Șiskov, Bahmetiev, Leașko, Lebedinski, ca să nu ne referim decît la cîțiva autori mai cunoscuți. După cum se vede și în cazul prozei, aspirația de înnoire cu tot dinadinsul a modalității de expresie izvora tot din sentimentul obligației artistice de a înfățișa altfel o realitate fundamental diferită. Pe de altă parte, nu încape îndoială că acționa puternic asupra imaginației scriitorilor și impresia că sînt martori ai unor evenimente ce se desfășoară într-un ritm amețitor, pe care nici o altă generație de scriitori nu-l cunoscuse. Și din punct de vedere al distanței în timp, literatura s-a apropiat enorm de realitate, i-a devenit contemporană, în sensul propriu al cuvîntului, ceea ce firesc conducea la concluzia că stilul epic tradițional nu mai are ce căuta în prezentarea episoadelor. Cum să povestești liniștit și ponderat niște întîmplări despre care uneori nici nu știi cum se vor încheia? Ca să fie elaborat *Calvarul* sau *Donul liniștit* era nevoie ca evenimentele să se deplaseze cît de cît spre trecut. Pînă atunci, grăbit să fixeze în expresie „momentul", scriitorul nu putea să nu se sufoce. De aceea, impresia de „sufocare stilistică" e atît de frecventă de la Podiacev, Neverov, Bahmetiev, pînă la *Cimentul* lui Gladkov, chiar. „Momentul" însă n-a putut dura, „momentul" nu durează niciodată, și proza epică a revenit, încet-încet, în drepturile sale. Totuși nici proza ornamentală și stihinică de la început nu poate fi considerată ca un simplu „accident". Ea s-a grefat pe tendința anterioară de includere în țesătura realistă a unor procedee convenționale și a amplificat enorm această tendință, generalizînd-o. Schematic, fenomenul ar putea fi caracterizat în termenii următori: pe de o parte grandoarea istorică a evenimentelor la care asista îl solicita imperativ pe scriitor „de a nu lăsa clipa să dispară", pe de alta, tocmai fluiditatea materialului de viață reflectat nu încăpea în formulele tradiționale de reconstituire epică. „Clipa" nu putea fi nici povestită, nici descrisă. În consecință putea fi „fixată" pentru posteritate doar mișcarea, mai precis „sensurile" ei, ceea ce impunea cu necesitate și alte forme de transfigurare artistică. Proza de sugestie, de hiperbolizare simbolică a unor instantanee izolate, de conturare prin procedee convenționale a unei realități posibile, iar ca o urmare a ei și proza de materializare concretă a unor adevăruri abstracte, a luat,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

firesc, o mare amploare, dovedindu-şi incontestabile virtuţi. Ea a cedat treptat locul prozei de amplă reconstituire, nu pentru că ar fi ieşit la iveală inconsistenţa ei din punct de vedere artistic (de fapt şi unele „romane de şantier" ale „anilor 30" pot fi încadrate în menţionata tradiţie), ci pentru că, o dată cu stabilizarea orînduirii socialiste au suferit modificări şi cerinţele ei estetice. Dar din nou ca o „etapă", această proză de stridentă disonanţă cu atîtea tradiţii consacrate, nu numai că n-a dispărut, ci se pare că începe să se revitalizeze. În orice caz, în multe din experienţele foarte moderne ale ultimelor decenii am putea găsi revelatoare similitudini cu proza rusă din primii ani de după Revoluţia din Octombrie. Din nou, deci, putem conchide că pătrunderea impetuoasă a motivelor revoluţionare în stihia artistică a acţionat ca un factor catalizator de o excepţională fecunditate.

După cum se vede, deci, Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a determinat în dezvoltarea literaturii ruse nişte reacţii imediate şi foarte puternice. Luarea de atitudine, angajarea totală în slujba cauzei revoluţionare, au condus la afirmarea impetuoasă a unei creaţii de un patos incandescent, profetică, în sensul cel mai deplin al cuvîntului, dar şi legată indisolubil de realitatea imediată, apărînd şi la propriu şi la figurat ca o prelungire nemijlocită a evenimentelor istorice. Schimbarea aceasta de optică a avut consecinţe inevitabile în domeniul formei. Noutatea poziţiei estetice cerea imperativ noi forme de expresie, ce trebuiau să fie căutate în arsenalul experienţelor consumate, începute sau posibile. Receptivitatea extraordinară faţă de orice înnoire formală a caracterizat în primii ani după Octombrie şi poezia şi proza, şi dramaturgia sovietică, nu numai pentru că în general — pe un plan mai larg — literatura trece printr-o fază de primenire, dar şi pentru că firesc, logic, orice literatură *nouă* nu poate să nu propulseze şi forme noi.

Odată, însă, cu trecerea anilor, peisajul literaturii începe să se schimbe. Pe de o parte, exagerările proletcultiste care interpretau noutatea literaturii proletare în sensul renunţării la întreaga tradiţie şi întreaga literatură au fost corectate, după cît se ştie, de către Lenin, care i-a înarmat pe clăditorii noii culturi socialiste şi cu învăţătura despre valorificarea critică a trecutului; pe de alta, după cum am mai menţionat-o, viaţa însăşi îşi schimba ritmul, etapei de luptă totală (războiul civil) i-au urmat anii reconstrucţiei. Realitatea socialistă începea să se aşeze între noi tărîmuri, iar luptele crîncene din 1917—21 se transformau în istorie. În *Romanul sentimental*, Vera Panova a arătat sugestiv cît de repede s-a produsese schimbarea de optică. Pentru tinerii care în anii 1922—23 împlineau 16—18 ani, faptele de arme din timpul războiului civil aveau aureolă de legendă. În consecinţă şi creaţia literară a început să piardă din caracterul ei univoc şi patetic, s-a diversificat şi tematic şi stilistic, legăturile cu tradiţia se restabileau în chipuri diferite. Începea procesul de *consolidare* a noii literaturi, de reîncadrare a ei în fluxul general uman al dezvoltării artistice. Ceea ce, însă, n-a micşorat, ci a amplificat caracterul inovator al literaturii primului stat socialist. Cu deosebirea, însă, că acum, într-o nouă etapă, sfera de manifestare a spiritului inovator s-a deplasat. Dacă, în anii războiului civil şi în anii imediat următori, sfera aceasta includea cu precădere problemele expresiei, cu timpul accentul interesului se mută spre conţinutul estetic al creaţiei literare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Către mijlocul deceniului 20 în viața literară se simt ecourile unui puternic șoc. Se produce ceea ce am putea numi, cu rezervele necesare, dezmeticirea. Lupta titanică luase sfîrșit, clasa muncitoare rămăsese stăpînă pe a șasea parte a globului, ceea ce se reflecta în imaginația unora ca o „vestire" a timpului de împlinire a tuturor visurilor, a acelor visuri neînfrînate care, cu puțin înainte se proiectau doar hiperbolic pe cerul înnegrit de fumul bătăliilor. Cerul se însenina, însă în locul stăpînirii neturburate a voinței umane, pe întinsurile Rusiei se instaura NEP-ul. S-ar putea spune că a fost nevoie de această retragere vremelnică, comandată de statul major al revoluției, pentru ca dintr-o dată să devină evidentă deosebirea dintre viziunea politică asupra revoluției și cea estetică. Destul de numeroși prozatori și poeți s-au văzut în postura unor profeți mincinoși sau înșelați. Ca să vezi în NEP doar un pas înapoi care va permite celor ce muncesc să facă , foarte curînd, doi pași înainte către edificarea socialismului, era nevoie de o trează luciditate politică pe care, firesc, mulți entuziaști nu o posedau. În consecință, se semnalează în literatura sovietică un fenomen pe care, provizoriu, l-am putea defini ca un fel de „neoromantism nepist". Chiar Lenin i-a ironizat într-o intervenție pe poeții ce se lamentează în fața contrastului dintre idealul în numele căruia se ducea lupta în anii vijelioși și realitatea concretă, foarte profană, ce s-a instaurat după victorie. „Decepția" a fost de forme, intensități și nuanțe diferite, dar într-un fel sau altul e identificabilă în creația tuturor scriitorilor, cu excepția celor mai tineri, poate. Și-au manifestat consternarea nu doar Esenin, dar și Bagrițki, în baladele sale livrești de evocare a visătorilor de altădată, și Maiakovski în *Despre artă*, și Aseev, și Pasternak. În proză, atitudinea satirică față de profitorii NEP-ului se împletește cu un fel de acceptare resemnată a involuției inevitabile către vechile stări de lucruri (*Orașe albastre* de Al. Tolstoi, *Transvaal* de K. Fedin, *Hoțul* de L. Leonov, *Profitorul* de I. Erenburg ș.a.). Reacția față de realitatea socialistă în curs de stabilizare a fost aprigă și contradictorie, dar ea ne interesează nu pentru că ar exista nevoia stringentă de a se cîntări exact cît de substanțiale și cît de durabile au fost șovăielile unui scriitor sau altul, ci pentru că datorită ei întregul front literar a fost obligat să cotească radical de la patetizarea revoluției în spre oglindirea ei mai circumspectă. S-ar putea spune că astfel și în U.R.S.S., cu o oarecare întîrziere, explicabilă de altfel, față de apusul Europei, interesul pentru evocarea evenimentelor generează un altul, mai adînc, pentru destinul omului în revoluție și în fața revoluției. Eternele probleme ale umanismului își recîștigă dimensiunile vechi, dar capătă și altele noi, în raport cu care, tînăra literatură propulsată în istorie de suflul revoluției, putea să-și afirme, pe alt plan, noutatea estetică.

Lăsînd la o parte aspectele vremelnice și mai mult sau mai puțin întîmplătoare, legate de concretețea experienței de viață a fiecărui scriitor în parte, marea problemă estetico-ideologică, ce s-a impus literaturii curînd după amuțirea zgomotului asurzitor al bătăliilor armate, ar putea fi formulată în felul următor : revoluția a fost dezlănțuită și a învins în numele celor mai înalte idealuri umaniste, însă lupta pentru victorie a cerut participanților renunțări dureroase tocmai la perceptele umanismului. Această contradicție flagrantă cei mai mulți contemporani au sesizat-o, iar scriitorii au reflectat în culori, cîteodată foarte stridente,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

consternarea produsă. S-ar putea spune că subiectul epico-dramatic, destul de rudimentar, al poemului blokian *Cei doisprezece* s-a răspîndit ca un „motiv" de largă circulaţie. Unul din ostaşi — Petika — îşi omoară din greşeală iubita. Flăcăul e foarte afectat de această faptă inumană a sa, însă tovarăşii îi cer s-o uite în numele revoluţiei. Adică — în spiritul îndemnului lui Briusov, citat de noi : — leapădă-ţi inima şi înlocuieşte-o cu arcul de oţel al voinţei. Viaţa însă dovedea că inima nu poate fi lepădată chiar atît de simplu. În *Al 41-lea*, al lui Lavreniov, Mariutka îşi omoară iubitul, apoi plînge deznădăjduită, sărutînd cadavrul. Dar dacă, printr-o minune, ofiţerul ar fi înviat şi ar fi luat-o iar la fugă către ai săi, Mariutka fără îndoială că l-ar fi omorît din nou. Într-o altă nuvelă a aceluiaşi Lavreniov (*Istoria unui fapt simplu*), problema se pune în termeni şi mai severi : un comunist, conducînd în ilegalitate o vastă organizaţie în spatele trupelor albe, află că un cetăţean oarecare a fost luat drept el, că a fost arestat şi urmează să fie executat. Orlov reclamă dreptul de a îndeplini cea mai elementară datorie umanitară : să nu admită ca un altul să fie ucis în locul lui. Însă legile luptei i-o interzic. În *Înfrîngerea*, a lui Fadeev, comandantul Levinson, obligat să confişte unui ţăran unicul porc, pentru că altfel soldaţii n-ar fi putut face faţă luptei care-i aştepta, atunci cînd ţăranul îl imploră să nu-i condamne la înfometare micii copilaşi, întoarce capul ca să nu-l vadă, iar în sine repetă cu încăpăţînare obsesivă : n-am voie să mă las copleşit de milă : nu trebuie să-mi fie milă. O anume sinteză a acestui zbucium sfîşietor a realizat-o Şolohov în chipul lui Bunciuk din *Donul liniştit*. Om de o mare puritate sufletească, de o candoare sentimentală cuceritoare, Bunciuk este numit comandant al unui arest şi obligat în această calitate să comande execuţii masive în fiecare noapte. Se usucă şi se istoveşte văzînd cu ochii, iar cînd femeia iubită îi propune să ceară să fie schimbat, cu nervii încordaţi pînă la paroxism izbucneşte în această tiradă :

„ — Murdară treabă e să ai de curăţat murdăria omenească. Să nimiceşti ticăloşii. Vezi, vătămător pentru sănătate şi pentru suflet. Aşa ... la o muncă murdară nu merg decît proştii şi brutele, sau fanaticii".

La această problemă, cu adînci implicaţii etice şi estetice, pe care literatura anilor războiului civil poate doar că a întrevăzut-o, dar pe care nu a putut s-o exploreze în adîncime, fapt datorită căruia ea parcă ar fi izbucnit din senin în anii următori (şi sub influenţa „dezamăgirii" provocate de NEP), literatura sovietică a răspuns — grosso modo — în trei feluri diferite : patetic, sarcastic şi tragic.

Răspunsul patetic se baza pe minimalizarea aspectelor consternante prin hiperbolizarea unilaterală a ţelurilor în numele cărora se ducea lupta. Predominant în anii anteriori NEP-ului, el nu dispare o dată cu trecerea societăţii socialiste într-o nouă etapă, dar este împins încet-încet pe al doilea plan. Totuşi, îl găsim puternic subliniat să zicem în romanul *Cimentul* al lui F. Gladkov. Sacrificarea de către părinţi a unicei lor fiice se receptează cu explicabilă durere ; totuşi evenimentul nu capătă proporţii din cauza vecinătăţii cu altele care, şi tematic şi compoziţional, ocupă întreaga scenă. În linii şi mai groase, soluţia e aparentă în povestirea lui Tarasov Rodinov — *Ciocolata*. Unui complect de judecată, format din trei vechi revoluţionari, îi pare firesc să-l condamne la moarte pe un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tovarăș al lor, pe care-l știu nevinovat, numai pentru că așa o cer pentru moment interesele cauzei, datorită complicării situației pe front și în spatele frontului. Prezentarea la modul patetic a luptei revoluționare și a războiului civil conducea inevitabil la o anumită unilateralitate (sesizabilă și în opere atît de consacrate ca *Torentul de fier* a lui Serafimovici sau *Căderea Dairului* a lui Malîșkin); din ansamblul faptelor de viață alcătuind realitatea războiului se selectau numai cele eroice, exemplare; din rest se schița un fundal mai mult sau mai puțin sumar. Comparabile cu operele citate sînt, din acest punct de vedere, și poemele eroice. În *Misterul Buff* și *150 000 000*, realitatea revoluționară e schematizată simbolic pentru a i se evidenția doar liniile esențiale. Patetic, deși altfel, e și Esenin în *Inonia* și celelalte poeme revoluționare iconoclaste. Iar din producția anilor următori ar putea fi citată *Komsomolia* lui Bezîmenski. E o retrospectivă, dar construită în așa fel încît în razele fascicolelor de lumină să ajungă doar amintirile eroice, formînd zestrea ce se transmite noilor generații.

Reacția sarcastică poate fi identificată la capătul celălalt al tabloului de ansamblu. Determinată în mare măsură de inacceptarea violentă a realităților statornicite în anii NEP-ului, ea se caracterizează prin hiperbolizarea renunțărilor antiumane pe care lupta revoluționară nu le putea eluda. Simptomatică din acest punct de vedere e o anumită poezie a lui Esenin. Respingînd cu încăpățînare „socialismul programatic", poetul care se închipuia mai ieri „toboșar al cerurilor", se transformă acum în cîntărețul unor valori umane sacrificate de revoluție: satul patriarhal, dar și besmetica libertate individuală. Poezia lui Esenin a răsunat în acei ani cu deosebită forță, și continuă să-și exercite farmecul nealterat pînă acum pentru că, dezlănțuindu-se în efluvii de o sinceritate copleșitoare, poetul deplîngea valori umane autentice, pe care revoluția într-adevăr le sacrifica, dar pe care nu putea să nu le sacrifice, fapt datorită căruia sacrificiul devenea și mai dureros. Dar trebuie adăugat că mai tîrziu Esenin s-a pătruns de caracterul inexorabil al sacrificiilor cerute de revoluție și atunci — firesc — poezia sa a devenit esențialmente tragică. O altă modalitate a reacției sarcastice ar putea fi ilustrată prin proza din acei ani a lui I. Erenburg. În *Profitorul*, de pildă, problema se pune tranșant și pedestru. Cei doi frați Lîkov parcă ar simboliza prin destinele lor două soluții extreme ale unei dileme de nerezolvat: ori apărarea „sentimentelor umane", dar atunci și alunecarea pe panta descendentă a amoralismului, ori acceptarea riguroasă a imperativelor revoluționarismului integral, dar atunci și depoetizarea totală a existenței. Schematismul acesta polar se pare că e specific mai ales lui Erenburg, însă „dilema" o putem identifica și la alți autori. În *Hoțul*, al lui Leonov, problematica e mult mai complexă. Dar și aici — ne referim la prima variantă a romanului — culorile se amestecă cu greu. Într-un roman de evidentă inspirație dostoevskiană, realizat cu mijloace foarte moderne (construcția dinlăuntrul cu ajutorul romancierului-erou, care-și consulta personajele etc.), analiza psihologică e împinsă la o mare adîncime, pentru a se demonstra cît de greu e pînă la urmă unui om să se găsească pe sine într-o lume în care solicitările contradictorii continuă să-l sfîșie. Dar în ciuda faptului că a generat opere de o remarcabilă valoare artistică, reacția sarcastică, de altfel ca și cea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

patetică, n-a putut dura, datorită unilateralităţii sale. Mult mai rezistentă s-a dovedit a fi reacţia tragică.

Pe scurt, ea rezidă în primul rînd în luciditate. Aspectele antiumane ale luptei revoluţionare nu sînt eludate, dar nici nu stîrnesc reacţii de panică romantică. Fiind necesare din punct de vedere istoric, ele sînt acceptate ca o expiere, ca un tribut de sînge pe care omenirea trebuie să-l plătească, ca să poată cuceri dreptul la reabilitarea umanităţii compromise prin mileniile de exploatare a omului de către om. Viziunea tragică se apropie astfel într-un mod semnificativ de aceea a anticilor greci, însă locul destinului îl ia necesitatea istorică. Deosebit de semnificative sînt, din acest punct de vedere, de pildă, nuvelele lui I. Babel. Scriitorul nu-şi ascunde compasiunea faţă de oamenii tip Ghidale sau Apolek, faţă de toţi visătorii cărora le place să se ascundă de severitatea vieţii în lungi peroraţii despre ideala „internaţională a oamenilor buni", dar şi subliniază în acelaşi timp că realitatea revoluţionară n-are nimic comun cu asemenea visuri. În realitate, istoria o făuresc în sînge oamenii de tipul comandantului de escadron Trunov şi al ostaşilor Balmaşov, Kurdukov şi alţii. Urmărindu-le reacţiile, fără să vrei gîndul te duce la poemul *Sciţii* al lui Blok sau chiar la ceea ce spunea Marx despre şansa Europei occidentale de a fi fost regenerată într-un moment de decadenţă şi descompunere, de sîngele proaspăt al barbarilor. Sîntem ispitiţi să împingem apropierile şi mai departe : păstrînd proporţiile putem sesiza o asemănare uimitoare între mînia lui Achile, care se retrage din luptă pentru că i s-a refuzat o roabă şi mînia comandantului Hlebnikov, care şi el se retrage din luptă pentru că i se răpeşte, de către un superior, calul favorit. Dar, evident, nu posibilitatea unor asemenea comparaţii e fundamentală, ci vigoarea cu care atîţia autori sovietici au reuşit să scoată în evidenţă *tragismul inexorabil* al destinului luptătorilor pentru victoria revoluţiei. Am citat mai sus cuvintele lui Bunciuk, dar am putea face şi alte referiri la opera lui Şolohov, începînd cu finalul sfîşietor al nuvelei *Vîrtejul*, unde o lupoaică urlă îngrozită de cruzimea oamenilor. Poate nici un scriitor n-a insistat cît Şolohov asupra omuciderii ca scop al *oricărui* război. Altă dată, clasicii plasau, în afara scenei, toate actele de violenţă ; Şolohov descrie minuţios pînă şi moartea Axiniei, ucisă şi ea într-o încăierare, în ultimă instanţă, de război. Babel, Fadeev, Şolohov, iar alături de ei şi atîţia alţi scriitori sovietici au dat dovadă de un curaj civic unic în istoria literaturii universale accentuînd, chiar subliniind că, din punct de vedere existenţial, nici cea mai sublimă perspectivă istorică nu poate justifica cea mai neînsemnată jertfă omenească. Dar au subliniat cu aceeaşi luciditate că nu e în puterea oamenilor să împiedice asemenea jertfe. De unde rezultă că principala dimensiune estetică a realităţii revoluţionare e cea tragică. Reliefînd-o, scriitorii citaţi au zugrăvit tablourile cele mai adevărate şi cele mai sublime ale revoluţiei.

Din ele se desprinde şi o concepţie umanistă de excepţională înălţime pe care nu întîmplător, noi o numim astăzi umanismul socialist. Constituindu-se ca o literatură de tip nou, literatura sovietică şi-a dezvoltat tradiţiile în decurs de decenii. Pe de altă parte, ecourile Marii Revoluţii din Octombrie au rodit şi în alte literaturi. Din Polonia pînă-n Australia şi din România pînă-n Japonia, scriitorii ataşaţi clasei muncitoare au îmbogăţit literatura alimentată de ideile şi principiile umanismului so-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cialist. Iar după cel de al doilea război mondial, o dată cu desprinderea altor state din lanțul imperialist și angajarea lor pe drumul construcției socialiste, alte literaturi au efectuat dezvoltări din cele mai interesante, pe baza propriilor tradiții, dar călăuzite de aceleași idealuri revoluționare. Variate, avînd fiecare un drum propriu, național, de dezvoltare, toate aceste literaturi radiază cuceririle Marelui Octombrie. Ele vădesc o seamă de legități care ne permit să rezumăm, evident sumar și incomplet, ceea ce a adus revoluția socialistă în istoria literaturii universale. Dezvoltîndu-se în cadrul unei realități socialiste, angajate în sprijinirea ei activă, literaturile națiunilor socialiste își vădesc superioritatea în primul rînd prin superioritatea ideilor pe care le difuzează în lume, dar și prin intensitatea căutărilor inovatoare, care se accelerează peste tot unde istoria începe să se desfășoare în cadența ritmurilor revoluționare. După cum o vădește în primul rînd literatura popoarelor sovietice, victoria socialismului a deschis perspective noi, de nebănuită fecunditate, și creației literare. Cînd, cu 50 de ani în urmă, salvele Aurorei au vestit lumii anul unu al evului de descătușare a umanității, a început un capitol nou și în istoria literaturii universale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRIITORII ROMÂNI ȘI MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ DIN OCTOMBRIE

TEODOR VÎRGOLICI

Față de momentele cruciale din istoria umanității, sensibilitatea scriitorilor români a vibrat întotdeauna cu intensitate, răsfrîngîndu-se amplu, veridic și emoționant în operele pe care le-au creat și care au rămas permanent viabile în posteritate datorită atît mesajului major transmis, cît și superioarei lor realizări artistice. Însuflețiți de idealurile înaintate ale epocii în care au trăit, închinîndu-și scrisul lor oamenilor și celor mai nobile aspirații de umanitate și progres, scriitorii români clasici și contemporani au investit literatura națională cu un profund sens activ, a cărui substanță a receptat continuu și ecourile marilor evenimente istorice și social-umane din viața altor popoare ale lumii. E de ajuns să reamintim că, sub înrîurirea directă a Comunei din Paris, Mihai Eminescu a scris tulburătorul său poem *Împărat și proletar*.

În 1917, cînd proletariatul rus, sub conducerea Partidului Comunist și a lui Lenin, a zdrobit orînduirea bazată pe exploatare și a instaurat pentru prima dată în lume puterea maselor muncitoare, deschizînd drumul înfăptuirii societății socialiste, scriitorii români, dînd expresie sentimentelor și năzuințelor poporului nostru, au vestit cu entuziasm noua eră care începea în istoria omenirii.

În *Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru sărbătorirea în România a semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie* se subliniază că „Revoluția din Octombrie a avut un puternic ecou în România. Clasa muncitoare, țărănimea, oamenii muncii care luptau pentru eliberarea lor de exploatare și asuprire au văzut în Revoluția din Octombrie un exemplu însuflețitor, exprimîndu-și cu deosebită forță solidaritatea față de cauza acesteia. Puternicele acțiuni desfășurate pe întreg cuprinsul țării — mitinguri, demonstrații, greve — în sprijinul Revoluției din Octombrie, cît și participarea a numeroși oameni ai muncii români, a detașamentelor revoluționare române la lupta cu arma în mînă pentru apărarea puterii sovietice, reprezintă o pagină glorioasă a prieteniei dintre poporul român și popoarele Uniunii Sovietice, o manifestare de înalt internaționalism proletar a maselor muncitoare din România".

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 531–539, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Atitudinea de simpatie și de solidaritate a maselor muncitoare din România față de lupta eroică a proletariatului rus a aflat un puternic ecou și în inima și conștiința multor scriitori români din epoca respectivă, care au salutat cu încredere și sinceritate Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, chiar în timpul victorioasei ei desfășurări. Evident, în condițiile dominației burgheze din România, ale cenzurii și oprimării, glasul scriitorilor noștri, ca și al altor oameni de cultură și publiciști onești, a întîmpinat numeroase și grele obstacole, a fost adesea înăbușit. Într-un articol publicat în „Facla" din 7 noiembrie 1919, referindu-se la modul denaturat în care ziarele burgheze relatau evoluția evenimentelor din Rusia, poetul Adrian Maniu arăta indignat că „numai minciuna are voie să fie știre oficială asupra bolșevismului". Cu toate opreliștile întîmpinate, glasul curajos și demn al scriitorilor noștri s-a făcut totuși auzit de multe ori.

În perioada de după 1917, cînd lupta clasei muncitoare din România cunoaște un nou și puternic avînt revoluționar, amplificat sub impulsul Revoluției din Octombrie, unii scriitori, de real prestigiu în epocă, au pledat cu pasiune pentru crearea unei literaturi care să oglindească și să slujească nemijlocit viața și aspirațiile către o lume nouă ale maselor muncitoare. Sub impresia tulburătoare a biruinței proletariatului rus, Gala Galaction își chema confrații să fertilizeze o „literatură pentru cei mulți și dornici", cum își intitulează un articol publicat în „Socialismul" din 4 august 1919, în care scria : „Evident, în toată lumea se simte azi o reculegere sufletească, o așteptare concentrată, o pregătire ca de mare sărbătoare, sortită să aibă loc foarte curînd. Nu mai este nici o taină, nu mai este nici o controversă. Omenirea civilizată se gătește de marea sărbătoare a întronării unei dreptăți sociale necunoscute pînă acum. În masele proletariatului se simte repercusiunea acestei mari speranțe, ca un vuiet adînc de codru, la adierea vîntului pornit să bată". În fața acestei luminoase perspective, deschise de Revoluția din Octombrie, Gala Galaction își simțea inima și conștiința vibrînd intens, chemîndu-i pe cei ce țineau condeiul în mînă să conlucreze la împlinirea marilor aspirații : „Ce frumos ar fi să vedem, în acest moment atît de important, atît de decisiv, întîlnindu-se și completîndu-se cetele proletariatului muncitoresc cu aleșii literaturii române !

Fiecare scriitor ar trebui să vină măcar o dată pe săptămînă și să se amestece, cu dinadinsul, cu simpatie, în valul crescînd al proletariatului muncitoresc. Fiecare artist ar trebui să știe să asculte, să priceapă și să se încălzească la idealul mulțimilor, entuziaste și nerăbdătoare". Într-un alt articol, intitulat *Poet și proletar* apărut în „Chemarea" din 7 iulie 1919, vorbind din nou, cu aceeași căldură despre „marea perspectivă a îndreptărilor sociale, a reclădirilor în stilul cel nou și definitiv", Gala Galaction punea în fața creatorilor o problemă de conștiință artistică : „Artiștii, poeții, intelectualii, scriitorii, visătorii popoarelor pot ei să doarmă somn de piatră, cînd visul cel mai strălucit, întrevăzut deodată, nălucește înaintea credulității omenești, înaintea speranțelor nemuritoare ale sufletului nostru ?"

Gala Galaction a fost primul care a răspuns îndemnurilor și apelurilor lansate, mai întîi prin publicistica din această perioadă și apoi prin ecourile prelungi răsfrînte în tendințele și semnificațiile operei beletristice. Articolele sale din perioada de după 1917, scrise sub impulsul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dinamizator al cuceririi unei lumi noi prin biruința Revoluției din Octombrie, au sprijinit revendicările proletariatului român, i-au însoțit acțiunile revoluționare. De pildă, în articolul *Mitingul de la Dacia*, apărut în „Socialismul" din 9 noiembrie 1919, vorbind despre impresionanta manifestare la care asistase, nota : „Erau oameni cărunți, aspriți de munca lungă și sclavagistă, erau bătrîni care nu vor mai vedea țara fericirii roșii, dar care veniseră s-o întrezărească de departe, în zarea entuziasmului și a solidarității muncitorești. Erau oameni în puterea vîrstei, plini de hotărîre și de energie, peste care toate furtunile prigonirii și ale dușmăniilor exasperate vor sufla zadarnic, ca peste niște stîlpi de fontă". Scriitorul s-a alăturat luptei proletariatului român pentru că era convins de dreptatea cauzei lui, pentru că avea o puternică încredere în biruința finală a acestei cauze. „Proletariatul românesc — se scria mai departe în articolul amintit — merge înainte, în cete de sute și de mii de oameni, spre țelul precis și sigur. Biruința este de partea lor ! Ei sînt trecători, ei sînt expuși urii, prigoanei și nimicirii, dar avîntul lor este etern și dreptatea lor e soră cu stelele nemuritoare !"

Apeluri pentru așezarea literaturii române în lumina idealurilor Revoluției din Octombrie au lansat și alți scriitori ai vremii. De pildă, în articolul *Literatura care ne trebuiește*, publicat în „Gazeta tinerimii" din 22 iunie 1919, scriitorul de prestigiu de astăzi, pe atunci tînărul Ion Pas arăta că, fiind „dotat cu însușiri excepționale, scriitorul trebuie să tindă la ridicarea maselor și să fie crainicul unor vremi mai bune". Tot astfel, în articolul *Literații și socialismul*, apărut în „Socialismul" din 18 iunie 1919, poetul Emil Isac scria : „Viitorul este al socialismului. Scriitorii să-și pună mîna pe inimă și să-mi răspundă : ai cui sîntem noi, cei ce simțim bucuria și durerea altora ? Sîntem ai unora, ori sîntem ai tuturor ? Și cui să se facă literatură ? Unor cucoane și unor bărbați ai lor, ori milioanelor, frați cu frații lor din lumea întreagă ? ...

Veniți, grăbiți la izvorul socialismului, căci aci este viitorul".

Adeziunea scriitorilor noștri la marile frămîntări înnoitoare ale poporului rus s-a manifestat încă din prima etapă a revoluției, de la abolirea țarismului. În primăvara anului 1917, aflîndu-se la Petrograd, Octavian Goga a fost puternic impresionat de participarea imensă a maselor populare la croirea unui nou destin istoric, înțelegînd sensul adînc uman al noilor așezări sociale, perspectiva luminoasă a viitorului întregii omeniri, deschisă de experiența revoluționară, nemaicunoscută în istorie, a proletariatului rus. În articolul *Petrogradul revoluționar*, publicat în ziarul „România" din 30 mai 1917, Octavian Goga scria : „Rusia de astăzi e un vast atelier al conștiinței omenești. Un neam de o sută optzeci de milioane, pe o întindere nesfîrșită, frămîntă toate valorile de cugetare ale umanității. Petrogradul e centrul acestui laboratoriu uriaș". Poetul român era conștient că experiența și lupta revoluționară a poporului vecin, impunătoare prin nobilul ideal urmărit, vor constitui un inepuizabil izvor de energie creatoare și de progres social-uman pentru întreaga lume : „Un cîmp de observație cum n-a mai fost în istorie s-a deschis astăzi în Rusia și în capitala ei la Petrograd. Omenirea trebuie să-i fie profund recunoscătoare acestui popor care pe socoteala lui face o experiență cu învățăminte pentru toți. Principii de viață închegate de atîția gînditori aici iau pentru întîia dată contactul cu realitatea, aici se plătește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

marele tribut al experienței și de aici va avea să-și tragă pe seama lui fiecare neam în parte îndrumările necesare. Sub acest raport Petrogradul revoluționar cu atmosfera lui de incontestabil idealism poate conta pentru prezent la interesul palpitant al tuturor minților care urmăresc progresul omenirii, iar pentru posteritate la sentimentele unei gratitudini universale".

În zilele Marii Revoluții Socialiste din Octombrie neostenitul nostru scriitor militant N. D. Cocea se afla chiar la Petrograd. Năzuind deopotrivă cu proletariatul rus și român către o lume de dreptate și libertate, a îmbrățișat cu toată căldura inimii eroicele și istoricele momente ale revoluției. Venind în țară, N. D. Cocea a împărtășit public, fie prin scris fie de la tribuna parlamentului, cele văzute și trăite în mijlocul făuritorilor unei lumi noi. Cea mai impresionantă mărturie a adeziunii scriitorului nostru la evenimentele istorice ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie o constituie articolul său intitulat *Lenin*, apărut în „Chemarea" din 20 aprilie 1919. La început, N. D. Cocea evocă întîmplările zguduitoare ale nopții de 25 spre 26 octombrie 1917, manifestîndu-și încrederea în victoria proletariatului revoluționar: „Lupta fusese caldă. Pe străzile care duc la Palatul de iarnă al țarilor, puștile și mitralierele pîrîiseră neîntrerupt de la orele 4 înainte. Înspre miezul nopții, tunul bubuise pentru întîiași dată în Petrograd. Guvernul provizoriu capitulase. Kerenski fusese nevoit să fugă. Victoria era întreagă, netăgăduită, a proletariatului revoluționar".

În ritm dramatic, în fraze scurte, sacadate, care dau senzația trăirii adevărate a momentelor învolburate ale revoluției, N. D. Cocea descrie agitația din sala mare de ședință a sovietului. Vorbește despre oratorii care se perindau la tribună, de zgomotul care umplea sala imensă la auzul veștilor sosite din cinci în cinci minute, de muncitorii „cu fețele înnegrite de pulbere de pușcă", de vibrația profundă a *Internaționalei*. În același ritm dramatic, cu o sporită căldură sufletească și cu o mai intensă admirație, evocă apoi apariția lui Lenin, chipul lui de o măreție simplă: „Deodată însă se făcu o liniște de moarte. Toate privirile, ca hipnotizate, se ațintiră spre un singur punct. Un om între două vîrste, scund, chel, îmbrăcat corect, cu un vraf de hîrtii la subțioară, înainta, cu pași mărunți, în spre tribună. Își așeză liniștit hîrtiile pe masă, le desfăcu, le răsfoi cîteva minute, aruncă asupra mulțimii o privire scurtă, tăioasă, în care parcă licărea vag un zîmbet și începu să citească". Scriitorul nostru rămîne și el înmărmurit în fața uriașei însemnătăți a momentului în care Lenin citește decretele Puterii Sovietice „care proclamau pentru întîiași dată în lume egalitatea economică și socială a oamenilor, care luau pămîntul, fără despăgubiri, din mîinile proprietarilor, care socializau industria, case, averi, totul, fără să lase piatră pe piatră din toate așezările trecutului".

Pentru scriitorul român, Lenin întruchipa puterea unei întregi clase care zdrobește trecutul întunecat și deschide porțile luminii în viitor. Descriind episodul final al ședinței, cînd Lenin votează și el decretele Puterii Sovietice, N. D. Cocea creează o imagine impunătoare a conducătorului revoluției: „Iar cînd a venit rîndul ultimului articol, al aceluia care încorona într-o singură frază toată opera de pace și socialism a marii nopți revoluționare, Lenin, aruncînd hîrtiile răvășite, a ridicat și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

el brațul în aer, a votat și a lăsat să-i cadă palma întinsă, grea, masivă peste toate privilegiile trecute, ca un cuțit de ghilotină".

Pentru Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, pe care a trăit-o în momentele ei hotărîtoare, scriitorul nostru a avut permanent o caldă adeziune. În articole ca *Răspunzătorii*, *Darul de Crăciun*, *Avalanșa* și altele, publicate în 1919 și 1920 în ziarul „Chemarea", precum și, mai tîrziu, în romanul *Fecior de slugă*, N. D. Cocea își exprimă aceeași admirație și încredere în triumful revoluției socialiste. În articolul *Darul de Crăciun*, apărut în „Chemarea" din 7 ianuarie 1920, N. D. Cocea scria :

„Ridicați-vă privirile din pămînt, noroadelor, și priviți în zare, tovarăși !

Armatele roșii de la Nord își oglindesc astăzi flamurile în valurile Mării Negre.

De sfintele zile ale Crăciunului, Lenin a dăruit popoarelor revoluționare ale lumii trei cetăți înfloritoare : Tangarog, Nikolaevsk și Odesa".

Răspunzînd propriilor sale apeluri, Gala Galaction s-a numărat printre cei dintîi scriitori români care au transpus în cuvinte înaripate, cu profunzime de gîndire și vizionarism social, sensurile social-umane fundamentale, de nouă și uriașă însemnătate istorică, ale Revoluției din Octombrie. Exprimîndu-și adeziunea și admirația față de izbînda proletariatului rus, scriitorul nostru o dădea drept pildă și imbold luptei clasei muncitoare din România, iar pe de altă parte demonstra guvernanților vremii că, în ciuda furibundelor lor zbateri de a supraviețui, istoria își urmează, implacabil, mersul ei înainte. Vorbind despre învățămintele care trebuia trase din acest eveniment de răscruce în istoria universală, Gala Galaction omagia în cuvinte pline de simțire pe cel ce întruchipa geniul revoluției proletare, pe Lenin. Articolul intitulat *Exemplul lui Lenin*, apărut în „Chemarea" din 5 septembrie 1920, este edificator. Gala Galaction nu era un doctrinar, ci un pătrunzător și sincer comentator al faptelor de viață, căutînd să desprindă din ele semnificații obiective, de ordin social și etic. Astfel, în articolul amintit, el pornea de la amănuntul, citit în presă, că marele gînditor și conducător al revoluției era de o exemplară modestie, pînă și sub aspect vestimentar, cărînd traverse alături de muncitori simpli. „Dacă ar fi cu putință să lăsăm deoparte preconcepțiile noastre, urile, temerile și toate celelalte paie și muscuțe, care prigonesc ochiul nostru intelectual și-i falsifică dreapta vedere a lucrurilor înconjurătoare, — scria Galaction — ar trebui să facem un mic popas admirativ înaintea acestui cărător de traverse care este Lenin.

Lenin, cel ce ar putea să se îmbrace ca Solomon, ca Neron și ca Ludovic XIV, păstrează, indiferent, cascheta națională și mai îndreptează, pe ici pe colea, cu acul și cu foarfeca, pantalonii care încep să-și arate urzeala !"

Lărgind semnificațiile acestui amănunt, Gala Galaction le dădea o aplicare practică, compara dezastruoasele realități sociale din România acelei vremi cu măreția eforturilor poporului rus de a cuceri o altă viață. „Trebuie să-mi aduc aminte și să recunosc — scria Galaction, — că oameni cu minte în cap tot au mai rămas printre noi. Văd primejdia socială, se alarmează, vorbesc cu elocință, dar glasul lor se pierde în pustiu !

În Calea Victoriei nu se aude nimic din tot ceea ce gîndesc și scriu acești bieți înțelepți. În speluncile politice și financiare, unde se organi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zează și se operează jaful social, cui ce-i pasă de exemplul lui Lenin. Iar în camerele separate ale celor o sută de taverne elegante din București, cînd se varsă ultima sticlă de șampanie, lozinca bolborosită este : après nous, le déluge !

Și în vremea aceasta, un popor de peste 150 de milioane frămîntat de cele mai arzătoare probleme sociale, se zbuciumă să scoată, din urna sorților și din blestemata fire omenească, o croială nouă, o pravilă nouă și un nou Adam.

Și în vremea aceasta, apostolii ruși, splendizi de jertfă și de dezinteresare, încordează sub bluzele cele vechi, umerii lor striviți de eroica muncă egalitară !"

Articolele publicate în presa democrată și progresistă, prin care a înfățișat cu luciditate, în spiritul adevărului, Revoluția din Octombrie și noul avînt revoluționar al proletariatului român au fost adunate de Gala Galaction în volumul intitulat *O lume nouă*, apărut în 1919. Aici, scriitorul anunța definitiva prăbușire a regimului autocrat țarist, elogiind „puterea celor mulți", cum își intitulează și articolul din care cităm : „În Rusia autocrată de acum vreo cîțiva ani, proletariatul revoluționar e stăpîn cel puțin pe inima Rusiei și soarta regimului absolutist, orice-ar fi să se mai întîmple de azi înainte, a coborît în sicriul istoriei. Puterea celor mulți, atîta vreme ignorată de sine, risipită și neorganizată, a umplut încă o dată cerul lumii și ochii noștri cu splendorile fulgerului roșu".

De la început, făurirea unei lumi noi, prin lupta revoluționară a proletariatului rus, a fost primită de scriitorul român cu neștirbită convingere în frumusețea și trăinicia ei. În articolul *O lume nouă*, cu care se deschide volumul, Gala Galaction scria : „O lume nouă se ridică uriașă și temeinică, mai bună și mai dreaptă, din profunzimile sociale. Simțim cum se înalță, spre cerurile dreptății, din oceanul social, viitoarea societate socialistă ! O așteptăm, o chemăm, sperăm în așezările ei mai echitabile și predicăm entuziasmul salutar !

Din colțul nostru umil și neluat în seamă, privim și admirăm minunata fermentație populară, aducătoarea închegărilor viitoare. Cine poate să rămînă nesimțitor cînd aceste presimțiri superioare, cînd însuflețirea atîtor oameni oțeliți de suferință bat orice alte impresiuni și țin pe loc luarea aminte și admirația noastră ! Cei mulți, cei nedreptățiți, cei ce muncesc pentru toată lumea vor să aplice, bătrînei și nedreptei noastre societăți, terapeutica lor cea nouă.

Să-i ajutăm, din toată inima !"

Gala Galaction, ca un adevărat precursor, cu același ton de vizionar social, prevestea că și în România, prin puterea dezlănțuită a celor mulți, vor sosi zorii acestei lumi noi, urmîndu-se linia firească a evoluției sociale istorice : „Ne-a fost dat să vedem cu ochii noștri cum se prăbușesc lumile vechi și cum se nasc cele nouă. Și mi se pare că spectacolul e cu deosebire interesant, privit de pe insula noastră românească. Este de cel mai vital interes al nostru să-l urmărim cu încordare și să învățăm din el tot ce se mai poate învăța. Puterea celor mulți, eliberată de jur împrejurul nostru, se ridică, se zbate, clocotește și caută un echilibru nou. Să nu ne amăgim cu gîndul că s-ar putea vreodată s-o vedem revenind la matca dinainte. Ar fi absurd".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cititorii, presa socialistă și democrată, intelectualii cu vederi înaintate au făcut o caldă primire volumului *O lume nouă*, au subliniat, în cuvinte elogioase, atît valoarea și însemnătatea deosebită a conținutului lui, a semnificațiilor pe care le afirma, cît și frumusețea atitudinii lui Gala Galaction. Într-o recenzie publicată în „Socialismul" din 11 aprilie 1920, Ion Pas scria: „Prietenul nostru e scriitorul prin excelență cetățean, în deosebire de toți ceilalți cari ținînd un condei în mînă se complac în cea mai lamentabilă indiferență față de frămîntările atît de multiple cari preocupă azi masele". Astfel de aprecieri întîlnim și în recenziile apărute în „Cuvîntul liber" (21 martie 1920) și „Viața românească" (nr. 2, aprilie 1920), în aceasta din urmă subliniindu-se că „Galaction a înțeles nota vremii noastre și datoria unui scriitor, în asemenea împrejurări". Demn de amintit este și faptul că, după apariția volumului, pictorul N. Tonitza i-a făcut lui Gala Galaction un portret deosebit de expresiv și semnificativ, intitulat *Omul unei lumi noi*. Proiectat pe un fundal din coșuri de fabrici, scriitorul apare, într-o splendidă efigie, solemn, mustrător, într-o gravă și profetică meditație.

Personalitatea lui Lenin a fost deseori evocată în presa literară românească dintre cele două războaie mondiale, în ciuda cenzurii acerbe, întețită mai ales după 1924, cînd Partidul Comunist Român este silit să intre în ilegalitate, ceea ce dovedește că figura conducătorului revoluției socialiste a dăinuit mereu vie în conștiința scriitorilor noștri cu vederi înaintate, progresiste. Personalitatea lui Lenin este evocată mai întîi în recenzia pe care M. Jakotă o face volumului *Lénine et le paysan russe*, o culegere din articolele lui Gorki, apărută la Paris în 1925. În recenzia publicată în revista „Viața românească" din mai-iunie 1925, se scria: „Lenin este protagonistul cel mai reprezentativ al transformărilor sociale pe care le încearcă astăzi Rusia". Oprindu-se asupra cunoscutului portret făcut de Maxim Gorki, recenzentul reproducea acest pasaj: „Lenin nu este numai încarnația uimitor de perfectă a voinții încordate spre o țintă, pe care nimeni înaintea lui nu cutezase a o privi în chip practic; în ochii mei, dînsul e unul din acei drepți, unul din acei oameni legendari care se ivesc deodată în istoria rusă". Parafrazîndu-l, în continuare, pe Gorki, M. Jakotă sublinia cu claritate înălțimea trăsăturilor morale ale lui Lenin: „Eroismul său lipsit de orice strălucire externă a fost abnegația modestă, ascetică a revoluționarului ce crede în posibilitatea dreptății pe pămînt; a fost eroismul omului ce a renunțat la toate bucuriile vieții spre a lucra din greu la fericirea omenirii".

Culegerea din articolele lui Gorki *Lénine et le paysan russe* a fost apreciată și recomandată călduros și de revista „Cuvîntul liber", în numărul din 28 februarie 1925, accentuîndu-se asupra faptului că cititorul va întîlni în paginile ei conturată distinct personalitatea luminoasă, adevărată și multilaterală a lui Lenin. Articolul din „Cuvîntul liber" insista cu precădere asupra portretului lui Lenin datorat lui Gorki, scriind: „Gorki face un minunat portret fizic al lui Lenin, ni-l prezintă vorbitor și viu în intimitatea căminului, iubitor excesiv de muzică și literatură, cu un rîs deschis și plin de farmec și dezmierdînd copiii". Îndeosebi pentru portretul lui Lenin, cartea era recomandată ca fiind „de cea mai imediată actualitate".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un amplu articol intitulat *Personalitatea lui Lenin*, semnat de N. N. Matheescu, întîlnim în revista „Societatea de mîine", în numărul din 18—25 iulie 1926. În evocarea figurii lui Lenin, autorul articolului se baza în cea mai mare măsură tot pe portretul făcut de Gorki, din care reproducea mai multe pasaje.

Un rol deosebit de important în popularizarea personalității și operelor lui Lenin a avut, în România, în anii 1926—1927, revista „Cultura proletară", apărută sub directa îndrumare a Partidului Comunist Român. Încă din primul ei număr (15 septembrie 1926), revista publică un basm popular despre Lenin, menționînd că a fost cules chiar în acel timp. Basmul, ca orice producție artistică de acest gen, îmbină armonios elementele realiste cu cele fantastice, miraculoase, finalitatea lui fiind aceea de a reliefa legătura indisolubilă dintre Lenin și masele populare. Revista „Cultura proletară" mai publică și alte articole închinate făuritorului revoluției socialiste. Astfel, în numărul din februarie-martie 1927, apare o reușită schiță monografică intitulată *Viața și opera lui Lenin*, iar în numărul din 15 septembrie 1926, în cadrul articolului *Frămîntările politico-economice din Rusia* se fac numeroase referințe la opera și principiile leniniste. În numărul din februarie—martie 1927, revista „Cultura proletară" reproduce, în traducere, articolul Clarei Zetkin *Lenin despre artă și cultură*.

În domeniul beletristicii propriu-zise, un ecou direct al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie îl întîlnim în romanul lui Mihail Sadoveanu *Strada Lăpușneanu*, apărut în 1921, dar subintitulat *Cronică din 1917*. Evocînd anii primului război mondial, M. Sadoveanu s-a oprit cu atenție și asupra momentului crucial al izbucnirii revoluției socialiste, consemnîndu-l într-o lumină favorabilă, cu dragostea cu care și-a închinat, de altfel, toată opera umiliților și obijduiților. Înțelegînd cu profunzime sensurile frămîntărilor și luptelor proletariatului rus, Mihail Sadoveanu le-a transcris în romanul său cu obiectivitate, manifestîndu-și totodată și adeziunea la înfăptuirile revoluționare. Descriind întîlnirea dintre un ostaș rus și Adrian Plopeanu, eroul romanului, M. Sadoveanu redă dialogul dintre aceștia, în care ostașul rus, Vladimir Ivanovici Plotnikov, spune entuziast: „A! acuma nu mai este țar! Țar plecat! În Rusia acuma este revoliuția și svoboda!" Comentînd apoi discuția dintre ostașul rus și Adrian Plopeanu, scriitorul are prilejul să-și mărturisească propriile sale sentimente și convingeri, notînd: „Acum în Rusia are să fie bine! Nu mai este poliție, nu mai sînt spioni. Gazetele pot spune adevărul. Nobilii n-au să mai poată asupri poporul. De-acuma poporul dobîndește pămînt și libertate. Tot pămîntul trebuie dat țăranilor, zicea Vladimir Ivanovici zîmbind cu bunătate. Ei lucrează pămîntul, al lor trebuie să fie. Fabricile, de asemenea, trebuie să fie ale muncitorilor". Prin aceste cuvinte, Mihail Sadoveanu își dovedea nu numai aprobarea, dar și încrederea și admirația sa față de faptele făuritorilor unei lumi noi, pe care, desigur, o aștepta și pentru poporul său.

O atitudine asemănătoare se afirmă și în romanul *Întunecare* al lui Cezar Petrescu, inspirat tot din realitățile primului război mondial. Episodul care prezintă răsunetul Revoluției din Octombrie în rîndurile ostașilor români este pe deplin semnificativ. Într-o discuție care are loc

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-un grup de ofițeri, unul dintre ei spune entuziast: „Revoluția e pretutindeni în aer. În Rusia e numai semnalul. Ceea ce ne spun comunicatele, știm cu toții ... În Franța, în Germania, în Austria, se dezmeticește proletariatul ... Am aici un manifest de la un prizonier german, rănit. Acolo, Liebknecht, Roza Luxemburg. În Franța, Romain Rolland ... Sînt sute. Deschid drumurile. Se apropie revoluția mondială. Nu putem rămîne în afară de ea".

Ecouri directe ale Revoluției din Octombrie conțin și romanele *Flamura albă* de George Mihail Zamfirescu, apărut în 1921, și *Hîrdăul lui Satan* de Eugen Todie, publicat în 1923. Eroul din *Flamura albă* vede o legătură de esență revoluționară între lupta proletariatului român și victoria socialismului în Rusia. El stă, într-o meditație simbolică, „cu privirea zburată spre soare-răsare ... pînă-n inima republicii roșii". Tot astfel, Dinu Bordea, eroul din *Hîrdăul lui Satan*, înțelege cu claritate că revoluția socialistă înseamnă un moment de răscruce în viitorul luminos al omenirii: „Știu numai atîta, că revoluția visată de muncitorime va fi al doilea arc de triumf — după cel al revoluției franceze — pe sub care omenirea va trece odată, cu simțămîntul celei mai mari victorii a ei!"

Legați prin fire trainice, multiple, de viața și sufletul poporului român, închinîndu-și scrisul lor marilor probleme ale vieții oamenilor, scriitorii noștri au putut înțelege cu justețe și în profunzime momentele cruciale ale istoriei epocii lor, au pătruns în semnificațiile fundamentale ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, manifestîndu-și atît aderiunea și admirația, cît și încrederea în biruința unei lumi noi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA LUI TUDOR ARGHEZI

ȘERBAN CIOCULESCU

A existat în literatura română un fenomen de vitalitate nemaiîntîlnită : Tudor Arghezi, care la vîrsta de 87 de ani împliniți aproape nu lipsea să-și dea contribuția săptămînală la „Gazeta literară", un poem sau o Tabletă în proză, remarcîndu-se în același timp lunar cu al său „Bilet de papagal" în revista „Argeș", și totodată răspunzînd solicitărilor cu ocazia zilelor festive ale literaturii sau ale vieții publice. Operele sale complete, în curs de publicare, au și atins cifra de 16 volume, fiind încă departe de a reprezenta un sfert din totalitatea scrierilor, proză sau versuri, publicate începînd din 1896. Trebuie spus chiar de la început : o asemenea fecunditate nu presupune facilitate, și nimic nu ar fi fost mai nedrept decît să i se fi aplicat maliția remarcă a lui Alfred de Musset la adresa lui Lamartine îmbătrînit : „il a du génie, du talent, de la facilité". Căci Arghezi, chiar de la debuturile sale literare, sub auspiciile marelui poet Alexandru Macedonski, și-a luat gradele la școala exigenței artistice, a verbului pur și muzical. Primele versuri, publicate în „Liga ortodoxă", în 1896, descoperă o dramă de familie care face din adolescent un refractar, un non-conformist, și care îl plasează cu hotărîre în lagărul celor respinși, al poeților damnați, alături de alți tineri de mare viitor literar, precum Grigore Pișculescu, viitorul Gala Galaction, și vărul acestuia, N. D. Cocea, frate cu Alice Cocea, viitoarea actriță franceză.

Dacă lăsăm la o parte acest unic și patetic mesaj de „fiu risipitor", în care tînărul rupe public cu un tată neînțelegător, celelalte poeme ale sale din „Liga ortodoxă" participă cu strălucire la curentul de adeziune macedonskiană, la poezia „instrumentalistă" a lui René Ghil. Știm că această sub-școală simbolistă făcea mare caz de armonie imitativă și înțelegea să ducă pînă la capăt cuvîntul de ordine al lui Verlaine : „De la musique avant toute chose", și de a trage de aici toate consecințele. Chiar cînd s-a despărțit de Macedonski, care intervenea într-un mod prea puțin discret, se pare, ca mentor, în textele discipolilor săi, Tudor Arghezi a rămas mulți ani credincios acestui ideal de poezie esențial muzicală.

Despărțit de acest prea imperios maestru, tînărul poet s-a apropiat de un alt estetist de înaltă clasă, Alexandru Bogdan-Pitești, care fondase o mică societate de artă independentă : *Ileana*. În cadrul acestei reuniuni

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 541 – 546, BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de pictori şi poeţi a fost primit „Sarul" Péladan; acesta uimi gruparea de esteţi români cu costumul său asiatic, verbul său ezoteric şi fervoarea religioasă, care decise vocaţia teologică a tînărului Gala Galaction şi poate de asemeni — orice ar fi spus autorul despre acest lucru — călugărirea tînărului Tudor Arghezi. Astfel se întîmplă că, după ce rupe brusc cu viaţa laică, după ce întrerupe şcoala şi după ce fusese ajutor de chimist la fabrica de zahăr de la Chitila, tînărul poet îmbracă rasa de călugăr la vîrsta de 19 ani şi ia numele de fratele Iosif, în calitate de ierodiacon. Era numele protectorului său, mitropolitul Iosif Gheorghian, naşul său spiritual de duioasă amintire, niciodată umbrită de greutăţile vieţii monahale, a cărei faună umană îi va inspira, în *Icoane de lemn*, după peste douăzeci de ani, cele mai dure tablouri, întărindu-i verva de pamfletar. Amănunt curios: pereţii chiliei lui erau acoperiţi cu ilustraţii din revista anarhistă „l'Assiette au beurre", în care nici una din instituţiile sociale respectabile nu era cruţată de ironiile cele mai tari, fapt care nu lipsi să fie raportat superiorilor, atrăgînd neplăceri tînărului călugăr. În timp ce îşi îndeplinea toate datoriile şi se distingea chiar prin predicile sale, poetul concepea planul unui vast poem *Agate negre*, în care sentimentul religios ceda cu totul inspiraţiei laice, baudelairiană şi rollinatescă. *Les Fleurs du mal* era cartea sa de căpătîi, ca şi versurile lui Maurice Rollinat care cultiva cu precădere genul macabru. Există în *Agate negre* un curios amestec de hamletism, aspiraţie către infinit, de adoraţie pură şi de asociere a iubirii cu moartea, mai ales în ciclul dedicat *Liei*, inspiratoarea faimoaselor sale *Litanii*, urmate de pendant-ul lor:

„Un veac s-a scurs şi împreună, / Lungiţi sub un capac de piatră,/ ne crede morţi întreg pămîntul".

De altfel, *Agate negre* sînt strîns legate de apariţia în 1904, a unei reviste efemere, „Linia dreaptă", sub direcţia pur nominală a lui V. Demetrius, pentru că starea monahală nu era pe atunci compatibilă cu literatura. Veritabilul animator era chiar Tudor Arghezi care se risipea în poezii originale şi traduceri, în articole teoretice şi polemice, în note acidulate, dintre care se detaşează „salonul" consacrat grupării *Tinerimea artistică*. Lui Arghezi i se datorează de asemenea un lung articol *Vers şi proză*, în care tînărul poet atacă teoriile lui Gheorghe Panu, una din puternicele personalităţi ale vieţii publice româneşti. În acest eseu regăsim crezul său simbolist, mereu credincios muzicii. Şi asta nu pentru că n-ar fi avut o idee foarte clară asupra esenţei poeziei. Dimpotrivă. Un citat mai lung este edificator:

„Dar Poezia înainte de a fi măsurată cu unitatea vorbă, există ca un fel de zeu indecis, ca o vapoare ideală, care-şi face loc printre gînduri, printre dureri şi bucurii, învăluindu-le şi amestecîndu-le. Adesea pare un element de sine stătător şi poate rătăci singură fără împerechere cu un suflet amorf. Unită cu o fire desfăşurată şi creatoare, determină dictonul: *darul poeziei*.

Marea cantitate a versurilor conţine tocmai ceea ce nu e poezie. Poezia pluteşte cam tot către trecut, către necunoscut, stimulată de ceva real şi cunoscut. O ai în tine şi-n afară de tine, ca dragostea; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simţit într-unul asemuitor. Ai o tradiţiune vastă de înrudiri subtile, excesiv de diafane, în cari pe-alocuri se încrustă pozitivităţi şi fapte. Pare că rolul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de impulsiune al poeziei corsetate este să stîrnească amintirile printr-un cuvînt aşezat unde se cuvine, să-ţi atace sensaţiunile somnolente; să simţi paralel cu ceea ce citeşti, şi ceva diferit decît evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile: o idee să nască pe alta. Căci altfel care-i tăria meşteşugurilor Artei, dacă nu aceea de a pune poezia interioară a altuia, în stare de spasm şi ondulare către nelimitat? Chiar cînd ceva poetic se nară în versuri — (lasă că naraţiunea le stă ponciş) tonul de poezie *cade-se* a fi general, cu tendinţa de a condensa totul în ceva, căci numai astfel stîrneşte poezia din cel care citeşte, poezia profundă a nostalgiei omeneşti — *Cade-se*, e o năzuinţă" („Linia dreaptă", anul I, nr. 2, 1 mai 1904, p. 19).

Există, în acest elocvent pasaj, o concepţie netă asupra poeziei şi asupra resortului ei profund omenesc.

Cît despre formă, iată ce înţelege poetul prin noţiunea de poezie corsetată:

„Dar susţine oare cineva că e uşor ca-ntr-o formă aproape invariabilă să-ngheţi o idee inalterabilă şi de nedespărţit? un *eu* cu 2 hipostaze? Muncească-se! — de unde nu, adopte-se romanul, nuvela, — proza — vers corupt. Dar versul va rămîne vecinic o înaltă ţintă literară. *Rima* face dialectica licidă şi-i decorează spiralele. Nu e poet, care să fi fost pretins vreodată să-nnădească sunete spre un efect de *muzică*. Se zice şi se voieşte cel mult, vers *muzical*; şi el este: cînd încîlciturile, nodurile, sughiţurile silabice — lipsesc. E un păcat iremisibil de a se arunca această acuzaţiune cîtorva poeţi francezi batjocoriţi: *decadenţi*: Sau: *simboliști* (...)

Decadenţă e un termen istoric pînă la o probă contrarie; concepţiunea *simbolică* e veche cît şi gîndirea; simbolul există de cînd cu omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze. *L'art*, scrie Paul Adam, *c'est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole.*

Decadenţă în artă e ceva născocit de vrăjmaşii unor aducători de libertate — nu numai de talent — în poetica franceză; li s-a părut lor că numai decît eşti *decadent* dacă sari peste ce-ţi pare vechi şi stricat, şi dacă-n loc de 15, vezi 25 de cocori într-o zare, sau 10".

Recunoaştem în această ultimă imagine mitul fraţilor vrăjmaşi Romulus şi Remus, gemenii alăptaţi de lupoaică, după legenda antică. Toate aceste citate sînt capitale pentru orientarea primă a lui Arghezi şi mai ales pentru importanţa pe care o acordă rimei şi fluidităţii în versificaţie. Cu mult înainte de a fi putut obţine comunicarea ciclului *Agate negre*, acum 35 de ani, am reuşit să identific fragmentele publicate din ele, numai urmărind folosirea a două rime, AB, într-o strofă de la patru la douăsprezece versuri, procedeu prin care poetul „*decora* aceste spirale" şi le învăluia în adevărate eşarfe muzicale.

Interesant de notat că Tudor Arghezi şi-a căutat mult timp „vocea" sa, *sa voix*, dacă mi se permite să folosesc un termen drag noii critici franceze. Căci, chiar după părăsirea hainei monahale şi după o şedere de 5 ani în Elveţia, el şi-a păstrat predilecţia pentru versul fluent, „lichid", muzical. Numai după douăzeci de ani de încercări — nu voi spune tatonări — şi-a încoronat munca de concentrare poetică, şi-a găsit accentul dur, aspru chiar, al maturităţii sale, şi-a cîştigat această putére de faur atletic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și s-a impus, nu fără a trebui să facă față rezistențelor masive din partea publicului larg și a oficialilor culturali a școlii.

Cu poemul său *Belșug* (1916) Tudor Arghezi și-a găsit „vocea", timbrul, accentul propriu, care îl distinge de înaintași și-l eliberează de orice servitute lirică.

Foarte mult timp condiția poetului a rămas neînțeleasă. Reîntors în țară în 1910 și afirmîndu-se imediat ca un pamfletar de prim ordin, cu ocazia unui sinod al bisericii ortodoxe, această reputație lasă în umbră faptul că Arghezi era înainte de toate poet. Această confuzie a fost determinată și de faptul că Arghezi se dedicase meseriei de ziarist, în care a lucrat aproape exclusiv pînă la intrarea României în primul război mondial (1916).

De altfel chiar proza sa, la primele începuturi, puțin difuză, cîștiga cu fiecare zi în concentrare și se apropia în mod uimitor de limbajul poetic, prin bogăția invenției verbale și a metaforelor. Pamfletele chiar, amintind prin duritatea lor pe cele ale lui Léon Bloy, deveneau obiecte de artă, unde subiectul care le provocase primea o asemenea încărcătură, încît devenea de nerecunoscut.

Revenit la poezie după 1919, Tudor Arghezi nu se grăbește să-și publice primul volum de versuri: *Cuvinte potrivite* apar tocmai în 1927. Această apariție face prilejul unei noi dispute între numărul mic de admiratori și numeroșii detractori care, în numele „gustului" și al tradiției, refuzau farmecul cel nou. Pe drept cuvînt, tinerii se luptau pentru Arghezi, ba chiar și suprarealiștii, care erau încîntați să surprindă la maestru raccourci-urile energice, dislocările sintactice, violențele la care supunea limbajul și academismul. Au existat chiar printre tineri opozanți categorici, ca Mircea Eliade, care s-a grăbit să proclame „decăderea" mitului. Din tabăra poeților de școală mallarmé-ană, Ion Barbu remarca, de asemeni, cu o înverșunare care a surprins, că poezia lui Arghezi era „manufacturieră" și că nu avea mesaj. Această vocabulă, „mesaj", era pe atunci o noutate englezească. Dar nu s-a mai putut pune la îndoială vocația poetică a lui Arghezi cînd apărură, una după alta, la mică distanță, noi culegeri de poeme în care izbucnea de fiecare dată o înnoire foarte marcată: *Flori de mucigai*, *Cărticică de seară*, *Hore*. La apariția *Florilor de mucigai*, Ion Barbu proclamă primul ivirea geniului și declară că aici era adevăratul Arghezi, pe linia balcanică și orientală a scriitorului popular și muzicologului Anton Pann, linie căreia de altfel înțelegea să i se insereze el însuși, cu a sa *Domnișoară Hus* și al său *Nastratin Hogea*. Dezmoșteniții vieții, țiganii, închisoarea de deținuți politici și de drept comun nu-și găsiseră la noi poetul înainte de Tudor Arghezi, cel din *Flori de mucigai*, în care totuși moartea absolvă și sanctifică. Era de asemeni un unic prilej ca argoul periferiei și al pușcăriei să-și primească legitimitatea în această nouă *Chanson des gueux*. Pe de altă parte, Arghezi proclamase în *Testament*, o veritabilă artă poetică:

„Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi".

Nu era încă adevărat pentru *Cuvinte potrivite*, unde nu se puteau întîlni nici infernul uman dezgolit în toată oroarea sa, nici limbajul „halelor" și al periferiei. Estetica urîtului, inaugurată de romantism, își termină revoluția în naturalism, iar Arghezi nu putuse să nu citească în tinerețe cărțile școlii din Médan, ale lui Huysmans, Richepin, Laurent

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tailhade, alături de cele ale lui Léon Bloy. Nu s-ar putea spune despre *Cuvinte potrivite* că este cartea capitală a poeziei lui Tudor Arghezi, căci multe filoane poetice s-au adăugat rînd pe rînd. Ne gîndim mai ales la *Cărticică de seară*, poezia paradisului terestru regăsit în miezul noului cuplu adamic; cu *Hore* se declanşează marea vervă ludică, în care pamfletul însuşi devine antrenant şi tonic ca un joc burlesc. Dacă în prozele sale vitriolante nu s-ar putea ignora un fel de mizantropie care nu exclude decît pe cei mici şi pe cei de jos, Arghezi descoperă pe de altă parte, cu tandreţe, universul infinitului mic, al insectelor, al lumii vegetale şi animale, al căminului, fidelitatea cîinelui ciobănesc în ochii căruia descoperă secera îndoielii, fiorul metafizic în stare brută :

„Copilă, copilă, / Mi-e mîhnire şi milă. / Grivei, plînge şi el. /Lacrimile noastre sînt la fel. / I s-a urît şi lui cu lacrimile mute. / Un gînd i-a spus : aşteaptă. Alt gînd îi spune : du-te.

Ii este dor, ca nouă, / De făgăduelile-amîndouă. / Îl cotropeşte ceaţa, ca pe fiecare. / Seceră, poate, şi-n el, semnul de întrebare.

Flămînde sînteţi de altă pîine, / Lacrimi de om şi lacrimi de cîine.

Ce e, Grivei? / Ce-i moşule? Ce vrei?

Glasul, ca o bătaie de aramă / Ţi s-a-ncetinat şi se destramă / Şi latră-nnăbuşit de noapte / Sfaturi şi şoapte.

A stat cu mine-n bătătură o viaţă, / El într-o ceaţă, eu într-altă ceaţă. / Copilă, mi-e mîhnire şi milă. / Tovarăşi, prieteni, vecini / Dar singuratici, dar streini.

Un ostrov fără luntre fiecare, / Ostroave-n bălţi, în depărtare, / Zărite-n ochii tăi, în ochii ei... Îmbătrînim, Grivei".

(*Copilă*, în *101 poeme*, 1947)

Poetul însingurării îşi caută certitudinea în sentimentul că nu e absolut singur, din moment ce cîinele său de pază resimte ca şi el aceleaşi nelinişti şi din moment ce poetul poate să se adreseze copilei lui, făcîndu-şi o confidentă.

După un vechi poem al lui Tudor Arghezi, contemporan cu cel precedent, omul este imobilizat şi neputincios, ca într-o menghină, între *Două stepe*.

„O stepă jos, o stepă neagră sus. / Se-apropie-mpreună şi sugrumă / Calul de lut şi cîinele de humă / Şi omul lor, din umbra de apus.

Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară. / Gheme de drumuri zac în eleşteu. / Hambarul n-a lăsat nimic afară. / Noaptea-ncuiată e cu lacăt greu.

Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată, / Cercăm, strigăm, (niciun răspuns) / Că oboseala pribegiei ne-a ajuns / Şi n-avem loc să stăm şi noi odată.

Unde ne ducem? / Cine ne primeşte? / În poarta cui să cerem crezămînt? / Hai, calule, hai cîine, pămînteşte, / Să batem, frînţi, cu pumnii în pămînt".

(*Două stepe*, 1947)

Singurul refugiu, cel adevărat, este credinţa în om, în simţul solidarităţii umane. Atras de ideile socialiste încă din tinereţe, Tudor Arghez a revenit la ele după nenumărate experienţe şi dezmînţiri — un mare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

non-conformist, un perpetuu opozant şi, totuşi, un permanent candidat la ideea progresului.

Sub aspectul întoarcerii la ideile sale sociale cele mai dragi, pe care nu le părăsise niciodată, dar a căror exprimare devenea tot mai primejdioasă, în anii celui de al doilea război mondial, trebuie interpretat pamfletul vitriolant, intitulat *Baroane*, în care a răsunat parcă vocea întregului nostru popor, gata să se ridice la luptă împotriva nazismului. Poată că din momentul acela, în unanimitate, marele public cititor şi-a recunoscut aedul, de care apoi nu s-a mai despărţit; probabil că de atunci datează popularitatea fantastică a singurului nostru mare poet, celebrat încă din viaţă.

În ajunul semicentenarului răscoalei din 1907, Tudor Arghezi va biciui, în teribilul său poem *1907*, viciile generate de exploatare şi crimă. Scoasă la lumină puţin după aceasta, magnifica culegere *Cîntare omului* (1957), este un imn adresat puterilor nelimitate ale omului, ale meşteşugarului, inventatorului, ale urmaşului prometeic care nu încetează să cucerească victorie după victorie asupra necunoscutului şi asupra forţelor potrivnice ale naturii. Regretatul Tudor Vianu a proiectat o puternică rază de lumină asupra acestei mari opere sociogonice care îl înrudeşte pe autor, o dată mai mult, cu Victor Hugo şi a sa *Légende des siècles*.

Ar mai fi un cuvînt de spus asupra romanelor lui Tudor Arghezi. În *Ochii Maicii Domnului*, conceput ca un poem în proză, laudă a maternităţii şi sentimentului filial, reţinem epitalamul de o mare frumuseţe, din aceeaşi sursă cu *Cîntarea Cîntărilor*. *Cimitirul Bunavestire* este un amar pamflet în care singurul leac împotriva relelor cronice ale societăţii burgheze se arată a fi în pedeapsa pe care morţii reînviaţi ar aplica-o nedemnilor în viaţă. În sfîrşit, în ultimul său roman, *Lina* (1943), poetul îşi aduce aminte de activitatea sa de fost laborant chimist şi reuşeşte să picteze un portret foarte viu al omenirii care mişuna pe şantierul fabricii de zahăr de la Chitila, adevărată „legiune străină".

O singură comedie *Seringa*, răspîndi panică, în 1946, în cercurile medicaştrilor, deşi poetul îşi arăta şi stima faţă de practicanţii cinstiţi ai ştiinţei medicale.

Poet în cea mai măruntă din „tabletele" sale, Arghezi a fost maestrul inegalabil al notaţiei scurte, fulgurante, amintind de „tabletele lui Eloa" de Jules Renard; proza şi versurile sale sînt inepuizabile fîntîni arteziene de imagini şi metafore originale care umplu de încîntare inima literaţilor şi filologilor. Prin ardoarea verbului şi adîncimea sentimentului, prin puternicile tradiţii pămîntene şi izvoarele folclorice, el îl întîlneşte pe Eminescu şi domină epoca noastră. O pierdere de neînlocuit, dacă exemplul său îndelungat şi covîrşitor n-ar constitui pentru tinerii poeţi ce-şi pregătesc condeiele, lumina de stea polară care încă mulţi ani şi evuri îndelungate nu se va stinge. Cei tineri nădăjduiau să-i ureze poetului, cu vechile strigături populare, la împlinirea centenarului. Dar dacă nu s-a întîmplat aşa, să ţinem totuşi minte că, după 71 de ani de creaţie literară, în dimineaţa morţii, înainte de a se stinge lin, Tudor Arghezi a mai scris o poezie şi a plecat dintre noi înainte de a-i fi pus punctul final...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROBLEMATICA MODERNĂ A TEATRULUI ŞI TEATRUL ROMÂNESC ACTUAL

MARCEL DUŢĂ

PARTEA

TEXT ŞI SPECTACOL

Pus cîndva în faţa unei cercetări exhaustive a fenomenului teatral, Camil Petrescu evidenţia de la început „*impasul* de-acum familiar, ca să nu spunem clasic, cercetătorilor de sub orizontul ştiinţelor noologice: ca să cercetezi faptele, îţi trebuie un concept călăuzitor, ca să obţii acest concept însă, e necesar să cercetezi faptele" [1].

Astăzi varietatea şi complexitatea vieţii teatrale de oriunde relevă atîtea aspecte contradictorii, nebuloase, sau chiar mistificate, încît cercetătorul, cel mai adesea, dacă nu îndrăzneşte o opinie ce va putea fi calificată imediat drept relativă sau dogmatică, nu are decît a identifica şi înregistra, în cel mai bun caz, principalele stiluri, modalităţi, curente, căutînd a le bănui sensul înnoitor sau tradiţional.

Căci, în vremea noastră, teatrul, nu numai că reprezintă poate cel mai curios fenomen artistic cunoscut vreodată — acela al simultaneităţii tuturor modalităţilor de spectacol, de la „reconstituirea istorică" a tragediei antice greceşti, prin commèdia dell'arte, tragedia shakespeariană, drama burgheză etc. pînă la teatrul zis „al absurdului", — dar toate aceste forme de artă, atît de deosebite, găsesc cea mai largă audienţă la public [2], şi, în acelaşi timp, se bucură de interpretări favorabile, uneori paradoxale, la teatrologi de concepţii opuse chiar.

Viaţa teatrală actuală de la noi, păstrînd proporţiile, oferă cercetării acelaşi mozaic ca şi aiurea (cu prea puţine pete albe), suficient de maturi-

---

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Buc., 1937, p. 6.

[2] *Troienele* lui Euripide montată de M. Cacoyannis pe scena unei săli de 5 000 de locuri, la New York în 1963, s-a reprezentat 15 luni, în fiecare zi (cu casa închisă); iar la Paris, *Cîntăreaţa cheală* a lui E. Ionesco a trecut de 15 ani de reprezentaţie continuă (Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 5).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 547 – 564, BUCUREŞTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zată în aspectele esențiale pentru a se preta generalizării, cu unele realizări excepționale, reclamînd ele însele teoretizări.

Succesul Teatrului Național „I. L. Caragiale" de-acum cîțiva ani la Teatrul Națiunilor a putut fi interpretat și ca recunoașterea valorii unei tradiții a școlii românești de comedie — ilustrată și în alte turnee (de ex. cu *Revizorul* lui Gogol la Moscova); în fapt însă, nu era decît o treaptă a unei evaluări mai largi a teatrului românesc actual, care avea să culmineze cu prestigiul obținut de Teatrul de Comedie la Paris, prin spectacole ale căror texte cunoscuseră interpretări ilustre: *Troilus și Cresida* de Shakespeare și *Rinocerii* de Eugène Ionesco. Semnificative sînt, în acest sens, — evident, cu un corectiv datorat circumstanței și curtoaziei — pe lîngă cronicile elogioase din presa pariziană, declarațiile mai puțin oficiale, și deci mai sincere, ale unor reputați oameni de teatru avînd o cuprindere evasitotală a fenomenului teatral în lume. William Gaskill, din Anglia, care studiase interpretarea lui Laurence Olivier în *Rinocerii*, acuzînd textul de lungime, după vizionarea spectacolului românesc (deși într-o limbă neînțeleasă), remarcă ritmul alert al acțiunii, subliniind chiar o precipitare în final. Cît despre „Laurence Olivier nu a fost nici pe departe atît de bine ca Beligan în acest rol" [3]. Iar cehul Jan Copecky, comparînd același spectacol cu alte montări văzute în Occident, declară: „Găsesc *Rinocerii* unul din cele mai bune spectacole din lume cu această piesă. Spre deosebire de spectacolul cu Jean-Louis Barrault, unde în primul rînd se remarcă unii actori, aici te impresionează spectacolul în întregime, pe toate coordonatele lui: ritmul este remarcabil și profund ionescian. Decorul — extraordinar" [4]. Aprecierile nu sînt exagerate! — cum se va vedea mai departe, și numai specificul împrejurării cînd au fost emise nu a oferit autorilor și posibilitatea unor demonstrații largi asupra acestor spectacole — în adevăr superioare.

Chestiunea fundamentală care se ridică în fața cercetătorului situației actuale a teatrului românesc este în ce măsură astfel de realizări remarcabile sînt semnificative sau accidentale, căror cauze sînt datorate și, în sfîrșit, ce sensuri pot fi indicate pentru eventuala lor multiplicare.

Trebuie remarcată, în primul rînd, atmosfera culturală generală de o efervescență continuă și mereu înnoitoare, de care, s-ar putea spune, teatrul a beneficiat în ultimii ani cel mai prompt și pe aria cea mai întinsă. Dar, ceea ce este aparent surprinzător pentru fenomenul teatral în genere, și trebuie să avertizăm asupra evoluției teatrului românesc în special, nici una din marile realizări teatrale actuale de la noi nu are la bază un text original contemporan [5]. Și dacă este un fapt meritoriu, unanim recunoscut, dezvoltarea la noi a unei școli marcante de regie teatrală, în lipsa unei dramaturgii originale de o problematică acut pasionantă prin actualitatea ei, care să reclame forme expresive adecvate, această școală, cultivînd *înscenări prin comparație*, este pîndită de cel mai pur și inutil formalism (regizoral).

---

[3] Apud „Teatrul", București, 1964, nr. 5.

[4] *Ibidem.*

[5] Este și acesta un exemplu demonstrativ, prin negativ, că spectacolul teatral este o artă autonomă, deosebită de literatură, chiar dacă esențial se bazează pe textul literar (vezi și mai departe).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acceptînd deci (provizoriu — metodologic) rolul primordial al regizorului, şi pe acela necesar al actorului, fără a neglija aportul scenografului, muzicianului şi al altor colaboratori ai acestei arte sintetice care este teatrul — ne aflăm, la noi, cu arta spectacolului în aceeaşi problematică estetică pe care o dezbat toate mişcările teatrale din diverse ţări... Specific însă discuţiilor teoretice teatrale de la noi este (pe lîngă o inadecvare, de cele mai multe ori, a limbajului estetic) un reflex aproape total al acelei simultaneităţi a tuturor modalităţilor artistice pe care o constatam în spectacolul teatral contemporan — în sensul acceptării şi justificării oricărei forme de înscenare, în numele metodei realiste, dintr-o anume inexplicabilă imposibilitate de a depăşi conceptul de *realism în teatru*, chiar atunci cînd e vorba de autori declaraţi net anti-realişti sau cel puţin în afara realismului.

Aşa declară, aproape semnificativ-general, Liviu Ciulei la o anchetă a revistei „Théâtre dans le monde" : „Cred că astăzi cele mai de seamă creaţii teatrale din lume tind spre un realism din ce în ce mai cuprinzător şi mai divers". Apoi : „Vîrfurile vieţii teatrale din vremea noastră sînt spectacole realiste care dovedesc că realismul îngăduie extrem de variate forme de expresie, întinzîndu-şi compasul de la teatrul psihologist pînă la teatrul epic (citeşte brechtian)" [6]. Această cuprindere largă, feritoare de prejudecăţi şi dogme, este întinsă pînă la arbitrar de Valeriu Moisescu, care pretinde spectacolului teatral un „realism al esenţelor, al puterii de concentrare, al densităţii conţinutului. Dacă gîndirea este realistă — scrie regizorul *Cîntăreţei chele* în România — expresia convinge, devenind şi ea realistă, chiar dacă, independent privită, ea este de natură convenţională, simbolică, metaforică, naturalistă, abstractă chiar" [7]. Iar un alt regizor, Lucian Pintilie — autor şi al unui film care a obţinut cîteva distincţii internaţionale, apreciat îndeosebi pentru noutatea expresiei — fundamentează „adevăratul realism" pe „studiul relaţiilor umane în anumite condiţii sociale, şi pe nimic altceva decît pe asta", declarînd că „îi este cu desăvîrşire indiferentă forma prin care se exprimă" [8]. Cît despre D. Esrig, regizorul spectacolului shakespearian mult apreciat la Paris, opiniile sale sînt şi mai greu de înţeles, oscilînd între combaterea *stilizării* spectacolului şi pledoaria pentru *esenţializarea* lui, preferînd „realismul cuprinzător şi scenic" al lui Peter Brook pentru că e „în stare să dea o imagine în acelaşi timp concretă şi generală asupra lumii", şi conchizînd, neaşteptat, cu ideea că „realism înseamnă astăzi responsabilitate, semnificaţie, violenţă a expresiei artistice" [9]. Dar exact aceeaşi „violenţă a expresiei artistice" o pretindea şi Eugène Ionesco, intenţionînd însă să depăşească „un anume realism convenţional în teatru". „Orice operă e agresivă — spunea dramaturgul ; altfel ea este demagogică, comercială, este o piesă de bulevard". Şi, plîngîndu-se de „viziunea atît de realistă a teatrului, o mentalitate mai curînd logică" pe care o aveau regizorii, Ionesco cerea pentru *Amédée* tălpi la cizme de 1,50 m., iar pentru o altă piesă aducerea în scenă, într-un

---

[6] Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 1.

[7] Idem, 1965, nr. 5.

[8] Idem, 1965, nr. 2.

[9] Idem, 1965, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„balet fantastic", a 50 de scaune ![10] Dar chiar cînd regizorii consimțeau la această modalitate teatrală, dramaturgul avangardist încă se arată nemulțumit de jocul actorilor : „Și dacă *Cîntăreața cheală* a fost montată cum a fost, și dacă pe scenă n-a fost o foarte mare violență, o foarte mare dezarticulație a personajelor, aceasta s-a întîmplat pentru că actorii n-au îndrăznit sau n-au simțit totul. Ei gîndeau că nu se poate merge pînă acolo în teatru" [11].

Inconsistența declarațiilor regizorilor noștri este evidentă în confruntarea fie și numai cu programatismul *ne-realist* al lui E. Ionesco, pe care, lesne de constatat, regizorii noștri l-au ilustrat cu spectacolele lor mai bine decît regizorii occidentali ! — jocul actorilor din *Cîntăreața cheală* de la Teatrul Mic fiind *dezarticulat* pînă la sugestia marionetelor, iar actorii de la Teatrul Nottara umplînd scena de scaune într-un veritabil *balet fantastic*.

Dar dacă este adevărat că artistul trebuie judecat nu după intențiile declarate — uneori în interviuri publicitare, alteori circumstanțiale, totdeauna poate nesistematic —, ci după opera realizată, e mai justificată, și de fapt singura importantă, analiza spectacolelor teatrale, a problemelor pe care ele le ridică, a valorii artistice.

Și, în acest sens, problema primordială a vieții noastre teatrale, un fel de al doilea taler al unei balanțe fatale, este totdeauna *atitudinea față de realism*.

Deși, cum se întîmplă deseori, în practica realizării spectacolului declarațiile ocazionale sînt uitate, credem că, fie și numai teoretic, această obsesie trebuie înlăturată. N-am merge atît de departe ca E. Ionesco, care, ca altădată Camil Petrescu*, față de progresul enorm al științelor, se întreabă în ce măsură literatura mai poate fi un mijloc de cunoaștere ! Dar trebuie să convenim că „teatrul este foarte adesea literatură inferioară, că se prezintă pe scenă lucruri «à l'usage des gens qui ont une imagination insuffisante». Cine posedă suficiente resurse în imaginație n-are nevoie să meargă la teatru" [12].

Și să recunoaștem, multe din spectacolele teatrale sînt simple *înscenări*, literatură recitată pe mai multe voci — imagini care, la urma urmei, compromit metoda realistă în artă. Greșeala se comite însă, prin simpla aplicare — neadecvată ! — a unui concept de *estetică literară* la analiza unei alte arte, structural deosebită.

Căci încă Gordon Craig — „cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluționar" — arătase că esența teatrului este *convenția*, puterea de influențare a lui rezidînd, nu în imitația realistă, ci în sugestia creatoare mai curînd de iluzii : „Prin sugestie veți plăsmui pe scenă iluzia oricărui lucru : a ploii și a vîntului, a soarelui și a grindinii, a căldurii

---

[10] Cp. ideea lui Jean-Louis Barrault despre „accesoriile" unei puneri în scenă : „Pentru ca totul să fie cît mai adevărat, totul este din punct de vedere practic, fals. De exemplu : un scaun, care în mod obișnuit are 45 de centimetri, trebuie să aibă pe scenă, pentru a produce același efect al poziției, așezat, 50 de centimetri. Iar restul se subordonează aceluiași raport". (*Sînt om de teatru*, Edit. Meridiane, București, 1965, p. 56).

[11] Apud „Le Figaro littéraire", din 10 febr. 1966.

* V. Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, București, 1936.

[12] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intense; — şi nu luptînd cu natura însăşi, pentru a-i smulge comorile şi a ni le pune în faţa ochilor. Tot astfel prin mişcare veţi izbuti să redaţi pasiunile şi gîndurile mulţimilor, şi veţi ajuta pe actor să exprime sentimentele şi ideile proprii personajului pe care îl interpretează. *Realitatea, exactitatea amănuntului sînt inutile pe scenă*" [13]. Idee ce poate fi ilustrată foarte bine şi de exemplul des citat de Stanislavski — al cărui sistem regizoral, cel puţin în ceea ce priveşte actorul, dar şi în multe altele, este opus celui al regizorului englez. Regizorul rus, care purta cu sine la repetiţii un băieţaş, ca simbol al bunului simţ, l-a consultat odată pe acesta asupra unui decor, reprezentînd o casă, pe care îl găsea foarte frumos, dar cam reproducînd prea realist natura; ezitînd, uitîndu-se în jur, copilul a răspuns: „Nu e adevărat! Nu se poate casă în casă".

În acelaşi sens — Tairof citează exemplul lui Esop, amintit şi de Coquelin, al ţăranului care, la bîlci, ca să biruie pe artistul ce imita desăvîrşit guiţatul purcelului, a vîrît un adevărat purcel în sac şi l-a ciupit să guiţe. Ţăranii au fost indignaţi de această păcăleală ... „Purcelul — remarca Coquelin — a guiţat adevărat, dar nu adevărat artistic" [14].

Comentatorul acestor exemple, Camil Petrescu, combătea ceea ce el numea în artă *realism dogmatic naiv*, accentuînd şi el convenţionalitatea teatrului, cu implicaţii mai concrete: „În deosebi în teatru se mai adaugă şi specificitatea lui exhibitivă, în care convenţia joacă un rol primordial... Cîtă vreme al patrulea perete lipseşte, cîtă vreme actorii sînt pe o scenă, cîtă vreme publicul e convocat ca să asiste şi să asculte, s-a spus că e ridicul să se facă abstracţie de el şi să se vorbească încet" [15] etc.

Însă, la urma urmelor, toată această demonstraţie este superfluă — arta toată fiind o convenţie; totuşi, (spre edificarea concretă), dacă pot exista unii cititori în stare să creadă un roman epistolar sau chiar un jurnal — autentice, nu există îndoială că nici un spectator de teatru nu va atribui drama de scenă vieţii însăşi a actorului ... De aceea pare cu atît mai de neînţeles efortul unor teatrologi de a apăra în teatru un realism care n-a depăşit niciodată drama cea mai nesemnificativă, piesa bulevardieră — opere în fond naturaliste, de a proclama drept „tendinţă proprie dramaturgiei realiste a secolului nostru" — cînd această tendinţă a fost a tuturor timpurilor — „ridicarea la sinteze poetice, la metaforă", „recurgerea la convenţii antinaturaliste" [16].

Din punct de vedere estetic, aşadar, în ceea ce priveşte spectacolul teatral, credem că discuţiile despre realism, aşa cum s-au purtat la noi, sînt convenţionale, obsesia realismului fiind în fond neconsubstanţială ...

Căci, astăzi, prima problemă estetică mai generală este, în teatru — ca şi în alte arte — aceea a *comunicabilităţii*. Dar nu sub aspectul filozofic al putinţei limbajului omenesc de a comunica sau nu! „Incomunicabilitatea — spunea într-un interviu E. Ionesco — nu există... Dacă eu aş crede cu adevărat în incomunicabilitatea absolută, n-aş mai scrie. Un autor, prin definiţie, este cineva care crede în expresie" [17]. Problema

---

[13] Apud Camil Petrescu, *Modalitatea estetică* ..., p. 107.
[14] *Ibidem*, p. 146.
[15] *Ibidem*, p. 107.
[16] Andrei Băleanu, *Realism şi metaforă în teatru*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 129.
[17] E. Ionesco, *loc. cit.*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se referă aşadar, în teatru, la *modalitatea* prin care acţiunea dramatică devine imagine artistică pe scenă, căpătînd realitatea vie a adevărului, sau eşuează în cuvinte goale, incoerente; altfel spus, ne interesează *procesul* prin care un regizor comunică spectatorilor ideile autorului piesei, aspectul acestei reprezentări: acceptare totală sau parţială, comentare iar uneori, în mod paradoxal — dar posibil totuşi (vezi mai departe) — respingere chiar.

Căci, aşa cum spune un reputat om de teatru, „*arta teatrului este, mai presus de orice, arta autorului* ... Tot acest edificiu care se înalţă printre copaci, într-o piaţă, cele o sută de persoane care se agită, se istovesc, se amestecă, se ceartă şi nu mai pot trăi decît împreună, sînt, de fapt, unite *în slujba autorului*. Autorul este raţiunea de a fi a unui teatru'. El este cel care îl fecundează. *El este tatăl*. El reprezintă *Puterea*" [18] (s.n.).

Însă specific textului dramatic este — apropiindu-se de muzică — o stare ideală, virtuală, care capătă existenţă concretă, artistică, numai în interpretarea teatrală* — incluzînd aci şi elementul complementar, dar absolut necesar, şi în unele sensuri determinant (cum se va vedea mai departe), care este publicul. Din această dublă înfăţişare sub care ni se relevă teatrul, din această antinomie artificială — în fond, decurge şi problema estetică esenţială, din totdeauna a teatrului: *raportul între text şi spectacol*; problemă a cărei istorie se întinde cît istoria teatrului însăşi, avînd limita dogmatică în epoca în care tragedia îşi găsise „firea adevărată" — mai exact, anul 330 î.e.n. cînd la propunerea lui Licurg a fost decretată prima *lege* a teatrului, hotărînd ridicarea de statui autorilor premiaţi şi constituirea unei arhive a textelor dramatice, cu interzicerea pentru actori de a se abate de la ele, — şi limita cea mai arbitrară în teatrul de personaje tip, evoluînd în acţiuni improvizate, al commèdiei dell'arte. În această contradictorie evoluţie, un rol greu de precizat, dar nu puţin determinant, trebuie să-l fi avut evoluţia însăşi a publicului, caracterul său mai mult sau mai puţin „participator" în spectacol.

Astăzi, nici una din cele două poziţii extreme în înţelegerea raportului text – spectacol nu mai capătă o aprobare deplină. O reuniune organizată de Institutul Internaţional de Teatru reducea, de fapt, la minimum rolul improvizaţiei în teatrul actual [19]. Nu se mai poate susţine, pe de altă

---

[18] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 47.

* Pentru corectarea erorii, care încă mai socoteşte teatrul literatură, trimitem, înaintea tuturor chiar la *Poetica* lui Aristotel ... Dar să precizăm totuşi, că trecerea unor capodopere teatrale în istoria literaturii, nu-l scuteşte pe eventualul cititor de a reconstitui mental, printr-un efort de imaginaţie, o posibilă „înscenare", substituindu-se, pe rînd sau simultan, în regizor, actori, decoratori etc. şi public.

Cp. şi înţelegerea nuanţată a problemei (descori reluată) de către dramaturgul Horia Lovinescu, care precizează odată: „Textul dramatic nu-şi găseşte justificarea supremă, după părerea mea, decît în spectacol, valoarea lui autonomă rămînînd relativă". („Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 6.)

În sfîrşit, pentru o reprezentare cvasitotală, în concretitudinea lui, a conceptului de teatru, pentru încercările de definire, a se vedea studiul deja citat al lui Camil Petrescu, în multe privinţe fundamental şi *încă* actual.

[19] Vezi „Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 5, — şi amănunte la Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 105 şi urm., unde sînt expuse şi „tezele specialistului francez Michel Saint-Denis vizînd mai ales rolul de procedeu de *studiu autonom* al improvizaţiei într-o şcoală superioară de artă dramatică".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parte, nici un primat absolut al textului ! — fie şi pentru motivul că unele texte dramatice mai vechi, geniale chiar, au aspecte caduce, ce ţin de o anume istoricitate inerentă oricărei opere de artă. Aşa de pildă s-a citat odată imposibilitatea de a respecta una din rarele indicaţii scenice date de Molière pentru *Avarul*, care prevede reintrarea eroului în scenă, după furtul casetei, „fără pălărie", gest care atunci era interpretat uşor ca pierdere a demnităţii, dar care astăzi nu mai spune nimic unor spectatori neobişnuiţi cu acest semn obligatoriu de protocol în secolul al XVII-lea francez... Şi totuşi, trebuie să apărăm *o măsură în toate* ! Unor critici li se „pare atît de ciudat faptul că astăzi vechile inerţii critice, neţinînd seama de tot ce s-a cîştigat, scot la iveală sloganurile despre „excesul de regie" şi „primatul textului" [20].

Dar iată că unii regizori, în numele unei interpretări originale a textului dramatic, şi cu intenţia explicării contemporane a conflictului, îşi atribuie „dreptul — era să spun datoria, şi cred că nu greşeam — să taie sau să adauge la text" — şi aceasta în numele aceluiaşi atotputernic zeu inexistent (în teatru !) — realismul : „Ideea şi nu forma. Conţinutul, şi nu neapărat mijloacele indicate de autor, fie el şi genial — iată ce interesează pe regizorul realist" [21].

E adevărat că şi un regizor de talia lui Luigi Squarzina a montat la Teatro Stabile de la Città di Genova piesa lui Shakespeare *Troilus şi Cresida* în uniforme de paraşutişti ; iar alte spectacole dedicate aceluiaşi genial dramaturg au folosit texte din toată opera etc.[22]

Neîndoios, prin cutare piesă pusă în scenă, *o parte a operei* unui dramaturg este reactualizată, inerent reinterpretată într-un mod de simţire şi gîndire contemporan * ; totuşi, această *interpretare contemporană* nu poate fi acceptată *ca valoare* decît în interiorul unor hotare greu de trasat, dar existente, care circumscriu *viziunea*, *spiritul autorului*, care prin *întreaga sa operă* aparţine istoriei artei, culturii în genere.

Definirea viziunii, spiritului unui dramaturg, decurgînd din întreaga sa personalitate artistică, a fost totdeauna dificilă — şi istoria culturii atestă mai multe şi uneori variate „interpretări", în diverse epoci istorice, ale mesajelor marilor artişti. Acest aparent relativism nu ne poate împiedica totuşi de a acuza *cel puţin* denaturările, generalizarea falsă a unor particularităţi nesemnificative, atribuirea unor intenţionalităţi străine. Căci, dacă pentru înscenarea unei piese contemporane există condiţionări în anumite limite ale însuşi dramaturgului în viaţă, nici pentru autorul care a trecut pragul veşniciei nu poate exista o necondiţionare arbitrară din partea regizorului.

Aşadar, credem că pentru a judeca *valoarea estetică* a unui spectacol teatral trebuie să luăm în considerare în primul rînd *raportul esenţial* al acestei arte, acela între *mesajul general-uman* al dramaturgului şi *modalitatea interpretării* regizorului. Iar din acest punct de vedere, deo-

---

[20] Ana-Maria Narti, *„De-regizarea" problema nr. 1?*, în „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 10.

[21] Lucian Giurchescu, *Aspecte practice* ..., în „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 3.

[22] Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 8 (*Interpretarea modernă a clasicilor*).

* Cp. Aurélin Weiss, *Le destin des grandes œuvres dramatiques*, Paris, 1960, care conchide : „opera teatrală a trecutului care triumfă în actualitate devine o operă a timpului nostru, graţie unei adaptări *inevitabile*" (Apud V. Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucureşti, 1966, p. 88— în notă).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sebim, în varietatea spectacolelor de teatru, trei categorii esențiale: *înscenări* — în care textul dramatic e „rostit la rampă" fără nici o altă semnificație decît cea intrinsecă, celelalte elemente ale spectacolului (interpretarea actoricească, decor etc.) fiind un cadru neutru; *interpretări* — în care originalitatea spectacolului (regie, actori etc.) e evidentă, putînd fi totuși în limitele spiritului textului, alături, sau chiar contrazicîndu-l; și *creații* — în care substanța dramatică este concretizată într-o imagine scenică unitară (regie, actori, decor etc.), viziunea dramaturgului este contemporaneizată.

Factorii de care depinde acest raport esențial în teatru sînt în fond însăși elementele spectacolului teatral: textul dramatic, actorul, mișcarea (ritmul), decorul, costumele, ilustrația sonoră (muzicală), lumina — la care vom adăuga, ca element complementar: publicul [23].

Natura acestui raport, și deci și valoarea artistică a spectacolului, stă — evident — în interdependența complexă a tuturor acestor factori; dar nu numai atît: există și *o anume determinare obiectivă* a fiecărui element al spectacolului, în stare să pună limite interpretării și să ofere o bază substanțială sigură în judecata de valoare. Același experimentat și lucid regizor și actor care este Jean-Louis Barrault conchidea astfel asupra a ceea ce el denumea „misterele scenei": „Într-un cuvînt, scena își dictează inflexibilele sale porunci; omul de teatru trebuie s-o asculte și atîta tot" [24]. „Dar dacă drama și reprezentarea sînt coordonate — scria și Camil Petrescu — în lăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independență și uneori valoare artistică proprie" [25].

Textul dramatic, mai mult decît oricare alt element al spectacolului, își impune caracterul său relativ independent, în care se exprimă în fond spiritul autorului dramatic. „Chiar cînd nu e vorba de somități mondiale — scrie regizorul Lucian Giurchescu — un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini" [26]. Această puternică sugestie a textului îl domină într-atît pe regizor, încît orice interpretare scenică i-ar da, dacă rămîne în spiritul intrinsec, ideea autorului va răzbate. Au dovedit această lege a teatrului două din punerile în scenă ale piesei Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel*, care, deși structural deosebite — cea a Teatrului din Piatra Neamț vizualizînd un *ritm exterior* prin procedee cinematografice (scenă turnantă, decor proiectat); cea a Teatrului Național din Cluj realizînd un *ritm interior* prin tensiune actoricească și decor simbolic —ambele au făcut sensibilă înfrîngerea inevitabilă a inerției mic-burgheze de către elanul visător, altruist și creator al comunismului. Altădată, cînd un spectacol ca *Omul care și-a pierdut omenia* a avut la bază un text care ambiționa o adevărată istorie filozofico-simbolistă a sacrificiului uman de-a lungul epocilor, dispersarea ideii autorului în multitudinea și varietatea de înscenare a sec-

---

[23] Jean-Louis Barrault, făcînd „istoricul" creării unui spectacol, de la viziunea mentală la realizarea scenică, nota convingerea sa că „odată prezentată în afara sa, piesa își va redobîndi adevărata ei înfățișare" — dar, o piesă nu-și dobîndește adevărata ei față decît la contactul imprevizibil cu publicul" (*op. cit.*, p. 30).

[24] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 75—76.

[25] *Op. cit.*, p. 154.

[26] Lucian Giurchescu, *Aspecte practice* . . ., în „Teatrul", București, 1965, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

venţelor a condus la un „amestec hibrid al stilurilor" care „n-a reuşit să comunice, în întregul său, un autentic fior tragic" [27].

Însă un exemplu de regretabilă neînţelegere a substanţei textului dramatic, şi a spiritului autorului în genere, a constituit-o punerea în scenă, pentru prima dată în Bucureşti, a piesei lui Camil Petrescu *Jocul ielelor*. Cum s-a remarcat şi în cronicile dedicate de presă spectacolului de la Teatrul Mic, în textul lui Camil Petrescu „s-au operat tăieturi", după unele opinii „cele mai multe bine gîndite" [28]. Situaţia provoacă reflecţii de o deprimare cu gust coclit pentru destinul creatorului lui Gelu Ruscanu. E drept că unele întîmplări, scene mici chiar, ne apar desuete azi şi distonează, prin melodramatismul lor, cu atmosfera de liminară încordare şi luptă. Şi, în definitiv, autorul însuşi considera „toate referinţele aparent istorice" necorespunzînd datelor ştiute, ci fiind doar „menite să fixeze momentul, mai, 1914" [29]. Dar, vai, mai ştim din *Addenda la falsul tratat* ... că piesa a fost retrasă cu vreo zece zile înainte de premieră, proiectată cu ani în urmă, Camil Petrescu refuzînd să modifice „la cererea autoritară a d-nei Bulandra" unele *replici* (trei, patru) ! Cu atît mai mult azi, fără supravegherea autorului, eliminarea din actuala punere în scenă, a antedramei dintre Gelu şi Maria, de către regizorul Crin Teodorescu, nu numai că face de neînţeles replici ca aceea a lui Gelu „Totuşi m-ai înşelat", dar, departe de a clarifica drama eroului, îl complică şi mai mult în meandrele unor acţiuni al căror sens este abstractizarea totală a gîndirii şi simţirii sale, prin respingerea implorării ei de înţelegere şi compasiune.

Astfel s-a trecut prea uşor peste analiza intransigenţei eroului în lupta socială, nesesizîndu-se unul din izvoarele primordiale ale „setei lui de dreptate absolută" : experienţa de Andrei Pietraru (*Suflete tari*), care a eşuat în căutarea absolutului în dragoste ! * A fost neglijată aici o lege generală în artă — dar mai ales cînd avem în vedere opera lui Camil Petrescu, de o unitate exemplară în toate aspectele sale variate şi deseori contradictoriu dialectice, *oricum însă interdependente*, această lege trebuia să fie un punct de pornire : interpretarea unei lucrări presupune considerarea obligatorie a întregii opere a autorului. Ideal ar fi, în definitiv, dacă înţelegem valoarea totală a unui scriitor numai în *operele complete*, pentru un dramaturg, să asistăm poate la reprezentarea întregii sale opere dramatice într-un spectacol continuu — ca în concursurile din antichitatea greacă, într-un fel, unde trilogia tragică era împlinită cu comedia, sau ca în teatrul asiatic care durează zile în şir ...

Şi în sfîrşit — pentru a considera şi situaţia extremă a „dialogului" regizorului cu autorul — atunci cînd subtextul dramei este chiar contrazis de regizor, devenind un simplu pretext pentru spectacol, avem a face cu o negare absurdă a textului dramatic — ca o încercare de a întruchipa

---

[27] Traian Şelmaru, „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 2.

[28] Vicu Mîndra, *Premiera unui text memorabil* ..., în „Teatrul", 1965, nr. 11.

[29] Camil Petrescu, *Teatru*, I, ESPLA, 1957, p. 192.

* Vezi, mai pe larg, Marcel Duţă, *Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 13, 1964, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nimicul — cum s-a întîmplat cu spectacolul *Amphitryon 38* de la Teatrul Delavrancea [30].

Așadar, trebuie admis — cum o vor mai demonstra și exemplele următoare — că *textul dramatic reprezintă în sine o operă literară cu o anume relativă independență obiectivă, care determină numai anumite modalități scenice posibile, și sublimează un mesaj original al autorului*, de la spiritul căruia spectacolul nu se poate abate fără a afecta însăși esența sa.

Actorul — preciza de la început Camil Petrescu în studiul său — este „totuși elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori" [31]. Observația istoristă (obținută prin procedeul reducerii la absurd) este bogată în sugestii, dar ea nu mai corespunde substanțial teatrului modern.

Teoreticianul român avea în vedere desigur o anume înțelegere a artei teatrului, care, de pildă „într-un sens, s-a redus în Franța, în mod curent, firește dacă nu luăm în considerație momentele de excepție, la arta actorului ..." [32].

Că pentru orice spectacol teatral actorul este elementul necesar care dă realitate textului dramatic, existenței sale ideale — cum am arătat mai înainte, nu mai poate fi nici o îndoială astăzi; dar pentru spectacolul modern, contribuția actorului este totuși de gradul al doilea, fiind condiționată de *distribuirea lui de către regizor* pentru a întruchipa un anume personaj conform viziunii sale inițiale asupra textului.

Căci, fără a mai constata — azi — concepții ca cea a lui Craig asupra actorului ca „supramarionetă", — în practica punerii în scenă, și uneori și în ocazionale confesiuni, ne întîmpină regizori care „pun cu mîna pe actor în pielea personajului", pretinzîndu-i chiar anume gesturi și mișcări pe care i le arată el însuși pentru a fi identic imitate de actor — procedeu dus pînă la extrem în creația de film de regizori remarcabili.

O cercetare mai nouă a condiției actorului în teatru, ajunge la concluzia că „actorul e un creator cu drepturi depline în cetatea artelor", considerîndu-l, — nu fără justețe, dar exagerat, mai ales prin generalizare, — „un artist multilateral (coautor al personajului, coregizor, exeget activ al rolului și avînd facultatea de a fi spectatorul publicului său în timpul jocului..." [33]

Există, neîndoios, o artă a actorului, independentă pînă la un punct de arta regizorului, care include trăirea interioară, gestul, mimica, pantomima, mișcarea în scenă, dicția etc., nuanțînd și uneori transfigurînd sensul cuvintelor, artă deseori remarcată în exemplul limită al spectacolelor unor trupe străine într-o limbă neînțeleasă, cu o minimă cunoaștere a

---

[30] Cf. discuțiile *Între textul dramatic și viziunea regizorală*, în „Teatrul", 1965, nr. 8, — din care extragem: „Dar de ce nu stă în picioare *Amphitryon 38*? Pentru că Dinu Cernescu a vrut să facă un spectacol anti-Giraudoux. Din punct de vedere al unei discuții serioase, acest punct de vedere nu stă în picioare. Dacă un regizor n-are nimic de spus printr-un autor, nu-l pune în scenă" (Traian Șelmaru).

[31] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 131.

[32] *Ibidem*, p. 35.

[33] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Edit. Meridiane, București, 1966, p. 75 și 110.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

textului dramatic de către public. Deşi şi aici „s-ar putea răspunde însă că jocul actorului urmează totuşi creaţia textului, că el trăieşte textul şi structura emotivă a textului, iar publicul din sală e turburat tocmai de această emoţie, deşi numai bănuieşte şi intuieşte vag substratul" [34].

Cu toate acestea, în spectacolul teatral modern, chiar atunci cînd considerăm interpretarea actoricească, răspunsul la problema fundamentală — care ne interesează în această lucrare — a raportului între text şi spectacol, trebuie căutat, întîi de toate, tot în concepţia regizorală asupra textului, şi anume în actul iniţial al întocmirii *distribuţiei*, şi numai apoi, în corelaţie cu această concepţie, în încadrarea actorului în această unitate, în realizarea lui personală.

Aşa bunăoară spectacolul cu *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian a fost *interpretat* brechtian — după chiar mărturisirea regizorului Valeriu Moisescu, — într-o „optică binevoitor ironică" [35], — posibilă, în înţelegerea contemporană, pentru această evadare poetică, dintr-un univers sufocant într-o realitate inconsistentă şi fatal determinată temporal. Dar, deosebindu-se de toţi ceilalţi interpreţi, actorul G. Oancea „şi-a trăit" personajul (Ştefan Valeriu), sau poate „l-a recitat neutru", fără nici o participare, fie şi raţională, într-un subtext „dramatic" continuu, contrazicînd astfel umorul spectacolului, distrugîndu-i unitatea, vidînd textul dramatic de un mesaj definit.

Însemnătatea actului iniţial al distribuirii actorilor în rolurile unei piese, ca factor de determinare al raportului text-spectacol, poate fi excelent demonstrată de analiza punerii în scenă a piesei lui Arthur Miller *Vedere de pe pod* la Teatrul Naţional „I.L. Caragiale". Pe lîngă problemele sociale pe care le dezbate Miller, textul dramatic prilejuieşte şi o confruntare a virilităţii nestăvilite, frizînd incestul, cu spiritul boem şi efeminat — confruntare care stă la baza conflictului, şi care este complet ratată de distribuirea în rolul impunătorului docher american Eddie Carbone a actorului Marcel Anghelescu, de o statură inferioară celei a lui Florin Piersic, interpretul destul de aproximativ al delicatului Rodolpho din textul original [36].

Dar şi mai acut ne întîmpină această problemă a neadecvării interpreţilor, în spectacolul din care am exemplificat mai înainte — *Jocul ielelor*. În interpretarea oferită de Teatrul Mic, personajul care captează şi reţine atenţia cel mai mult este Şerban Saru-Sineşti, care în interpretarea plină de vitalitate şi nuanţare a situaţiilor realizată de actorul George Constantin devine aproape eroul exemplar al întîmplărilor dramatice. El este abia estompat de Penciulescu, din care spiritul viu-dialectic al actorului Ion Marinescu a reuşit să creeze un „rezoneur" către care este orientată continuu raţiunea spectatorului. Iar Gelu Ruscanu, eroul dramei lui Camil Petrescu, vine abia în al treilea rînd, interpretat de Gh. Ionescu-Gion cu o faţă împietrită şi rece, molatic în mişcări, tăios pînă la strigătul individualist în limbaj. A fost, fără îndoială, o greşită distribuire a acestui talentat

---

[34] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 156.

[35] Ileana Popovici, *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian la Teatrul L. Sturza Bulandra, în „Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 3.

[36] Vezi şi Ileana Popovici, *Criteriul distribuţiei* ..., în „Teatrul", 1965, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și experimentat actor în rolul unui tînăr de 27—28 de ani, de o robustețe aproape sportivă (practicînd de altfel scrima), de o mobilitate intelectuală egalată poate doar de însuși creatorul lui, dar dublat și de una fizică, de vreme ce aleargă toată ziua cu trenurile prin țară să apere nedreptățiți în procese nesfîrșite, de o intransigență nedezmințită, dar totdeauna ponderat în limbaj. Astfel că, în această interpretare scenică, marele proces al unei întregi societăți, și al eroului însuși, inspirat imaginat de regizorul Crin Teodorescu în chiar biroul redacțional al lui Gelu Ruscanu, ca o adevărată *dramă absolută*, în conștiință, cum și-o închipuise și Camil Petrescu, nu capătă consistență și tensiune, eroul apărînd de la început ca un depășit, urmînd inevitabil drumul înfrîngerii definitive. Dar, se știe, fără un erou puternic, capabil de mari înfruntări în lume și de drame hotărîtoare în conștiință, personalitate orgolioasă, ambițioasă și dominatoare, un veritabil *erou tragic* în sensul antic, piesele lui Camil Petrescu nu se susțin în spectacol, mesajul umanist nu răzbate pînă la spectator *.

Dar încă și mai elocventă — pentru demonstrarea unei *anume relative independențe obiective a personajului*, pe care o facem aici — este sugestiva relatare a experienței unui mare actor în căutarea personajului, acest „fel de speologie făcută așa cum te-ai juca de-a baba-oarba", sub îndrumarea regizorului : „Actorii, la rîndul lor, sînt îngroziți. Dar îngroziți cum nu poți fi decît noaptea. Cu toții au pornit în căutarea personajului lor. Dar nu-l vor găsi printr-o analiză rece. Așa cum nu-l vor găsi, de altfel, nici „prin farmec". Omul de teatru (regizorul) e cel care trebuie să le pună la îndemînă un teren prielnic, o materie *în mod provizoriu* psihologică, analitică, *în mod artificial* clară, logică, care îi va pune, dacă-i posibil, pe drumul adevărului. Cunoaștere, adică brusc, un contact, ca și contactul între două trupuri. În această noapte de ignoranță, actorul rătăcește, cu mîinile întinse, ca un orb, și pipăie în gol, cu speranța că se va întîlni cu personajul său. Dintr-odată se cutremură : l-a atins ; o mînă, un umăr, urechea. În clipa următoare personajul a dispărut. Actorul își continuă căutarea"[37].

Față cu această relativă independență obiectivă a personajului stă însă actorul, cel mai strict contemporan element al spectacolului teatral, despre care un asiduu cercetător ca Giovanni Calendoli conchide : „Actorul este al timpului său ori nu este de loc"[38], într-atît încît, exemplu semnificativ, la Institutul de teatru, prof. I. Fintești și Sanda Manu nu au putut monta cu studenții „comedia tragică" a lui M. Sorbu *Patima Roșie*, decît într-un *spectacol parodistic*, pe care tinerii actori, prin sensibilitatea lor ușor cinică față de sentimentalism, l-au impus acestui text sentimental-dramatic perfect credibil acum 50 de ani... [39].

Costumul personajului, pentru regizorii care țintesc unitatea și armonia spectacolului, ca și evidențierea bine definită a mesajului autorului, nu numai că nu este indiferent, dar are și el aceeași *independență*

---

* Vezi, mai pe larg, analiza eroului camilpetrescian în *Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom 13, 1964, nr. 1.

[37] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 37—38.

[38] Apud Valentin Silvestru, *op. cit.*, p. 11.

[39] Vezi „Teatrul", București, 1965, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obiectivă care-l impune. Problema fiind mai greu de sesizat în stricta sa specialitate, iar abaterile fiind destul de rare, ne mulțumim să citățm aici un exemplu edificator prin concretitudinea lui, în mărturia aceluiași remarcabil om de teatru, însemnînd experiența montării piesei lui Giraudoux *Pentru Lucreția*: „Edwige Feuillère avea două rochii; Madeleine Renaud doar una. Așa cereau personajele. Apare Edwige în prima sa rochie; rezultatul e desăvîrșit. O îmbracă pe-a doua: tot atît de frumoasă. Apare Madeleine în rochia ei: complet ratată! O bucată albă de pînză ... Pentru Madeleine, din nefericire, am fost nevoiți să comandăm alte stofe; se înfășoară cu ele pe scenă; una dintre ele e adoptată pe loc, în unanimitate. După patru zile rochia e gata. Madeleine apare: rochia e desăvîrșită. Prevăzătoare, Edwige s-a îmbrăcat și ea; vreau să vedem cum se armonizează cele două personaje. De astă dată prima rochie a Edwigei nu-i mai vine de loc, în timp ce a doua rămîne la fel de frumoasă. Rochia reușită a Madeleinei omora prima rochie a Edwigei și se armoniza cu cea de-a doua. Prima rochie a Edwigei Feuillère a trebuit refăcută". Iar într-o notă adaugă precizarea următoare, conținînd toate semnificațiile: „În ultimă instanță, Christian Bérard, cel mai mare om de teatru dintre pictorii care au slujit teatrul, nici nu se mai folosea de machete. *Clădea costumul de-a dreptul pe actor și în funcție de actor și de personaj*. Rezulta un costum cu totul remarcabil prin viața pe care o sugera" (s.n.)[40].

Decorul spectacolului teatral contemporan, cu toate influențele evidente ale cinematografului, care tind să-l substanțializeze și abstractizeze, dîndu-i și un caracter multiplicator rapid în același spectacol, rămîne mereu în slujba textului, trebuind „pe cît posibil, *să joace și el piesa*, odată cu actorii"[41]. Dar, fie că se simplifică la maximum, sau e împrumutat spațialității noastre actuale, fie că este „reconstituit" istoric * — așa cum procedează constant cu repertoriul clasic regizorul M. Cacoyannis — decorul, determinat de substanța textului dramatic, împrumută de la acesta imperativele sale — și, cum se va vedea mai departe, în *creațiile* teatrale remarcabile, rolul său poate fi armonizator, ca în spectacolul cu *Troilus și Cresida*, sau simbolic, în *Rinocerii* etc.

Lumina, mai bine-zis eclerajul, evoluat mult față de uniformitatea rampei de altădată, împrumutînd, de asemeni, procedee din arta filmului, prin intensități deosebite, sau crearea de spații distincte în scenă, este un alt factor însemnat al spectacolului teatral modern — și pentru edificare amintim „orga electrică" a Companiei franceze Théâtre de France, care, cu tot transportul costisitor, este luată în toate turneele în străinătate[42].

Ilustrația sonoră sau muzicală a spectacolului teatral își are origini străvechi, după Nietzsche —chiar definitorii, dar caracterul său în spectacolul modern a fost accentuat mai ales de muzica programatică romantică, atunci cînd compozitori celebri au scris „muzică de scenă" pentru texte dra-

---

[40] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 75—76, 71.

[41] Ibidem, p. 27.

* *Vezi*: recenzia lui Paul Bortnovski la *Decorul de teatru în lume după 1950*, care conclude: „Orice procedeu e bun, dacă servește ideea spectacolului; orice prejudecată e dăunătoare", în „Teatrul", București, 1965, nr. 4.

[42] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matice, comentîndu-le cu mijloacele artei muzicale pînă la transformarea, uneori, în suite muzicale devenite independente. Oricum, sonorizarea spectacolului teatral contemporan are în vedere crearea unei *atmosfere*, chiar prin „antracte", menită să sugereze mai puternic spectatorului substanța textului dramatic * sau chiar să-i dea sensuri noi — așa cum exemplificăm mai departe cu înscenarea *Rinocerilor* la noi.

În sfîrșit, *mișcarea*, *ritmul* spectacolului teatral este, poate, nu numai factorul fundamental al relației pe care o analizăm, dar însuși motivul creației dramatice — „darul imitației, în firea fiecăruia și la fel darul armoniei și al ritmului" constituind, după Aristotel, cele „două cauze ce par a fi dat naștere poeziei (dramatice)"[43]. Pînă într-atît încît, omul de teatru — „care-și practică „arta" numai cu ceasul în mînă" — transformă uneori ritmul într-o lege inflexibilă a spectacolului: *Scapin*, cu cele două intermedii ale sale, durează o oră și treisprezece minute. Dacă ține mai puțin, înseamnă că a fost „expediat"; dacă ține mai mult, înseamnă că-i lipsește antrenul"[44].

În toate cazurile însă, ritmul spectacolului — fie că e vorba de „trăirea" actorilor, sau de curgerea acțiunii — este elementul teatral care dă cea mai consistentă „senzație" de viață, cel care conduce cel mai sigur pe spectator spre înțelegerea spiritului și mesajului textului autorului dramatic, sau cel care-l poate trăda în modul cel mai subtil și neașteptat. Iată, din acest punct de vedere, analiza comparativă revelatoare a două puneri în scenă ale piesei lui Eugène Ionesco *Rinocerii*.

În interpretarea echipei lui Jean-Louis Barrault de la Théâtre de France, textul lui Ionesco era transpus într-un spectacol de *piesă istorică*, de reconstituire, atît prin decor, cît și printr-un anume mers al actorilor („pas de gîscă"), a unei epoci, deși nenumită expres, ușor identificabilă (nazismul). Acțiunea dramatică însăși curgea lent, inegal, ca într-o viață provincială, vegetativă; peste care în final se abătea un mare cataclism social. Tabloul final, în care cei trei pereți ai camerei burgheze erau perforați de corni de rinoceri, rămînea simbolic în mintea spectatorului, dar ca un *tablou exterior*. Singurătatea lui Bérenger, deși fermă și convingătoare în interpretarea lui Barrault, era totală!

În spectacolul Teatrului de Comedie din București ritmul interior al spectacolului — cum s-a observat — era mereu accelerat, sugerînd de la început căderea inevitabilă, imposibil de oprit atunci cînd, nefiind preîntîmpinată, este sesizată în curs. Apoi, lucru esențial în interpretarea creatoare a textului, publicul era transformat în personaj: sistemul acustic realiza o sonorizare originală, în care tropăitul rinocerilor în jurul întregii săli de spectacol cuprindea spectatorii contemporani într-o *dramă mereu actuală*. În acest fel, în final, singurătatea eroului ionescian, fermă, devenea și relativă, era de fapt un act exemplar, exponențial, determinînd în fiecare spectator un insinuant „efect de bérengizare". Constatăm astfel cum regizorul român Lucian Giurchescu a înțeles la un mod mai general spiritul democrat-burghez al lui Ionesco — „moralist" declarat, cu intenția mereu

---

* Cp. și încercarea veriștilor italieni de a influența *olfactiv* publicul, prin aducerea în scenă a unor hălci de carne crudă pentru reconstituirea exactă a unei măcelării etc.

[43] Aristotel, *Poetica*, Edit. Academiei, București, 1965, p. 56—57.

[44] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 44, 73.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prezentă de „a scrie un elogiu al societăţii burgheze"[45], cu o teamă mereu reînnoită de „regimurile totalitare" — şi sugerînd eternitatea problemei a făcut mai clară şi soluţia preîntîmpinării catastrofei.

Dimpotrivă, un spectacol născut dintr-o intenţie lăudabilă — aceea de a „încerca să stabilească o filiaţie între cei doi mari scriitori" : Caragiale şi Ionesco (vezi Caietul-program al spectacolului) — nu a putut învinge acel caracter relativ independent obiectiv pe care l-am postulat textului dramatic şi, după părerea noastră, a eşuat. Montarea îndrăzneaţă a *Cinci schiţe* de I.L. Caragiale în acelaşi spectacol şi în acelaşi spirit cu *Cîntăreaţa chelă* de E. Ionesco, a suscitat variate luări de poziţie. Cităm ca o opinie extremă, declaraţia dramaturgului A. Baranga : „În cazul piesei lui Ionesco, am asistat la o denaturare a textului, fapt subliniat şi de presa noastră, iar în ce priveşte interpretarea lui Caragiale, convingerea mea este că aceasta constituie o impietate"[46]. O analiză structurală arată însă că, în ceea ce priveşte aprecierea montării piesei lui Ionesco, dramaturgul român se află în eroare. Cum am arătat şi mai înainte, citînd şi intenţiile autorului, spectacolul este realizat în cel mai autentic sens ionescian ; şi, vom adăuga, pentru a concretiza aici aprecierea noastră, Valeriu Moisescu ne-a dat cu *Cîntăreaţa chelă* la Teatrul Mic, *cel mai substanţial* spectacol de „teatru al absurdului", montat în această modalitate nouă, pînă acum, la noi în ţară. Interpretarea lui Caragiale în acest spectacol este însă alături de viziunea marelui dramaturg. Alăturarea celor doi autori în acelaşi spectacol, spiritul regizoral identic, jocul similar al aceloraşi actori — nasc ele însele ideea identităţii de viziune şi spirit artistic între cei doi creatori, idee respinsă chiar de dramaturgul francez (şi reprodusă, de altfel, în Caietul-program). Greşeala a izvorît fie din exagerarea voită, demonstrativ-ostentativă, fie din ignorarea unor adevăruri de mult formulate despre Caragiale şi reluate în noi înţelegeri de istoria şi critica literară. Căci, cum atrăgeam atenţia, chiar E. Ionesco esenţializează teoretic opera „celui mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi" — „scrisă, vai, într-o limbă fără circulaţie mondială"[47] — pînă la „teoria formelor fără fond", sesizînd modalitatea dramatică a acţiunii fără convingere a unor personaje viclene sau imbecile purtînd măşti de caractere elevate. Sensul dramaturgiei lui Caragiale este, neîndoios, comic, optimist, efectul — satiric. Personajele lui Ionesco, şi îndeosebi cele din *Cîntăreaţa chelă*, nu au contradicţii de structură : ele au curajul sau inconştienţa de a fi şi în societate ceea ce sînt şi în realitatea lor intimă : imbecili, automatismo sau viduri. Ele cred, însă, că reprezintă *ceva* în ordinea (sau haosul) universului ; şi această credinţă puternică le susţine în efortul, zguduitor — ca în finalul *Scaunelor* — de a se exprima ca existenţe. Sensul evident al dramaturgiei lui Ionesco este tragic, pesimist, chiar dacă uneori — ca în *Cîntăreaţa chelă* — are şi faţete comice, iar efectul este, hotărît, în nuanţe variate, de la piesă la piesă, filozofic. Iată, aşadar, doi creatori structural, esenţial diferiţi, uniţi programatic într-o aceeaşi viziune regizorală, — după modelul unui „spectacol-coupé" dătător de

---

[45] Interviu acordat lui Gilbert Ganne în „Les nouvelles littéraires", 3 febr. 1966.

[46] Apud „Teatrul", 1965, nr. 8.

[47] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

semnificații noi —, încercare de sinteză neizbutită, din care unul iese complet denaturat, iar celălalt minimalizat [48].

În sfîrșit, — pentru a încheia seria acestor demonstrații concrete —, ne vom referi la punerea în scenă a textului shakespearian la Teatrul de Comedie, care constituie unul din cele trei mari spectacole de artă dramatică din ultimii ani la noi. Creația lui D. Esrig cu *Troilus și Cresida*, elogiată la Paris, a întîmpinat totuși în critica noastră multe obiecții. Un regizor, adoptînd un punct de vedere didacticist, îl acuza pe Esrig de a fi „denaturat viziunea lui Shakespeare asupra marilor eroi ai lui Homer și Eschil — problemă de cultură care implică consecințe serioase, un pericol în educarea estetică a publicului și îndeosebi a tineretului etc." [49]. Eroarea izvorăște, desigur, și dintr-o concepție minimalizatoare a publicului nostru, pe care manifestarea lui cam stereotipă în parte o îndreptățește. Dar numai în parte și temporar — cum arătăm mai departe. Îndreptățite sînt poate obiecțiile cronicarului revistei „Teatrul", care, urmărind probabil, mental sau concret, spectacolul ca pe un concert cu partitura în față constată că regizorul „a introdus replici care nu există în piesă. Asta e de discutat" — și, considerînd înscenarea luptelor dintre troieni și greci cam „joacă", iar personajele prea caricaturizate, opinează că „se poate vorbi de oarecare vulgarizare a sensurilor sau, pentru a folosi un cuvînt mai îngăduitor, de simplificarea lor" [50].

Drept este, însă, că Esrig a realizat cu acest spectacol o adevărată *creație teatrală*. Feeria mișcării scenice mergînd pînă la semnificații ideatice, o interpretare actoricească egală și perfect articulată, în pofida mulțimii personajelor, o scenografie esențializată, sugerînd multiple metafore și dînd armonie generală, toate fac din acest spectacol un tot artistic unitar (pe care mai ales inegalitățile cîtorva actori ne împiedică să-l trecem în rîndul capodoperelor) asemănător unei mari compoziții de Brueghel, în mijlocul căreia strălucește distonant, dar simbolic, circotașul antic Tersit, bufon fără simbrie al lui Shakespeare, întruchipare a inteligenței lucide, etern-amară în fața realității imperfecte, filozof deci, în viziunea lui Esrig. Dacă ar fi să reproșăm ceva acestui spectacol remarcabil, nu ar fi accentul prea apăsat pus pe discreditarea războiului, evident și în textul shakespearian, ci numai slaba evidențiere a celorlalte mari dezamăgiri ale poetului care-și vede toate idealurile mistificate, nesocotite, devalorizate într-o istorie absurdă : iubirea prea repede trădată, prietenia blamată și batjocorită, vitejia slujind cauze străine, minore, înțelepciunea devenind mijloc de parvenire sau impostură... Dar aici trebuie să amendăm ; căci atunci cînd are a face cu „cel mai mare creator de oameni după Dumnezeu", nici un regizor n-a trecut în spectacol toate virtuțile exprese sau latente ale textului său dramatic genial.

Publicul — ca element complementar al spectacolului teatral, nu este nici el mai puțin determinant pentru raportul esențial dintre textul dramatic și realizarea lui scenică. Fie că vine la teatru cu o anume expe-

---

[48] Cf. și opinia lui Camil Petrescu : „Căci trebuie să intre odată în mintea tuturor că o operă clasică prost interpretată nu are comun cu originalul decît titlul". (*Opinii și atitudini*, antologie de Marin Bucur, Epl., 1962, p. 305).

[49] Apud „Teatrul", București, 1965, nr. 8.

[50] Ana Maria Narti, *Dialog cu și despre Shakespeare*, în „Teatrul", București, 1965, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rienţă de viaţă, cu care confruntă înscenarea textelor contemporane, fie că are o cultură sau anume prejudecăţi critice tradiţionale — din lecturi sau alte puneri în scenă anterioare, prin care filtrează interpretarea contemporană a unui text clasic, acest „suflet colectiv" — cum a fost definit deseori —, „făptură monstruoasă şi unică" [51], acţionează şi el *indirect*, dar puternic, ca un factor obiectiv — alături de celelalte analizate pînă aici — în determinarea unor hotare în interiorul cărora doar sînt permise interpredări ale textului dramatic şi transfigurări ale mesajului autorului. Şi această determinare este indirectă *azi*, căci altădată, cum o atestă atîtea mărturii, „participarea" publicului în spectacol mergea pînă la adevărate dialoguri cu personajele de pe scenă (unde de-altfel o parte din spectatori îşi avea scaunele pînă în timpuri aproape noi...). Astăzi publicul nostru, spre deosebire de cel din alte ţări, a devenit mult mai „sobru", deci mai convenţional, întîmpinînd orice punere în scenă cu aplauze, şi putînd naşte astfel erori în ceea ce priveşte personalitatea sa, opiniile, gustul etc. — dar nu se ştie dacă evoluţia lui, cum ne place să credem, nu va acţiona *mîine* mai determinant asupra interpretării spiritului unui autor dramatic.

Toată această incursiune în structura artei teatrale contemporane ca şi implicaţiile posibile sugerate numai pe alocuri, dar subsumate tot deauna analizei fenomenului acestei arte complexe, sperăm a fi demonstrat în coordonatele esenţiale, că —

— *orice spectacol teatral este inerent o interpretare contemporană a unui text dramatic de către un regizor, operă care nu poate exista ca valoare artistică decît în anumite limite care circumscriu viziunea, spiritul autorului dramatic*;

— *valoarea estetică a spectacolului teatral este determinată de natura raportului esenţial în teatru : text-spectacol* —, atît în interdependenţa elementelor care îl compun (text dramatic, actor, costum, decor, lumină, sunet, ritm şi public), cît şi în relativa independenţă obiectivă a fiecăruia în parte (care impune limite interpretării şi dă o bază substanţială judecăţii de valoare) — *raport care sublimează şi mesajul autorului considerat de regizor*;

— şi a fi făcut evidentă concluzia noastră axiomatică : *din punct de vedere al valorii estetice, nu orice fel de interpretare teatrală a unui text dramatic este posibilă*. „Pentru noi — recapitula Camil Petrescu lunga sa expunere — un spectacol de teatru, producţia unui actor, sînt desigur momente de teatru, dar nu sînt totdeauna momente de artă" [52]. Cu aceasta a fost făcută deosebirea între spectacolul teatral ca *fenomen cultural-social* şi spectacolul teatral ca *fenomen artistic*. Implicaţiile acestei precizări sînt desigur multiple, şi orice considerare a teatrului trebuie s-o aibă în vedere ca

[51] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 19.

[52] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 167—168.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

premiză a numeroase discriminări ; dar aceasta nu înseamnă că subevaluăm spectacolul cultural în vreun fel, în primul rînd pentru că fără multitudinea lui n-ar putea apărea, ca o culme, cel artistic. „Punctul culminant al realizărilor teatrale — conspecta într-un loc Camil Petrescu pe un teoretician străin — este atunci cînd drama şi reprezentarea ei sînt deopotrivă opere de artă desăvîrşită" — şi precizăm că „dacă drama şi reprezentarea sînt coordonate, înlăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independenţă şi uneori valoare artistică proprie" [53].

Arta teatrală înseamnă aşadar o interdependenţă dialectică în primul rînd între ideea dramatică a autorului şi expresia scenică a regizorului.

dec. 1966.

[53] *Ibidem*, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUIGI PIRANDELLO

MICHAELA SCHIOPU

O constatare unanimă și repetată, revelarea lui Pirandello în lumea literelor ca dramaturg, la 48 de ani, după o lungă activitate de poet, nuvelist și romancier, a atras după sine în mod necesar problema posibilelor comparații, chiar în cadrul operei sale. Pe de altă parte, după sedimentarea primelor critici și aprecieri, după distanțarea cuvenită de producția literară a scriitorului, s-a ajuns la concluzia că jocul unor aprecieri extremiste (care au existat ca atare) e inutil, deoarece fiecare lucrare a sa prezintă un interes aparte, iar o ierarhizare strictă le-ar schematiza valoarea și importanța. E clar deci că o cunoaștere de fond a lui Pirandello, duce iminent la o apreciere globală dar nu egalitară a operei sale, la o distincție de valori ce ține de nuanțe, depășindu-se stadiul competitiv.

Dar pentru fundamentarea unei judecăți obiective, nu se poate face abstracție de momentul prim al recepției teatrului său, moment unic și rămas oarecum ca o pecete pe întreaga sa activitate literară. Fără nici o deliberare conștientă, publicul l-a apreciat în mod spontan, atunci cînd lumea artei sale s-a întrupat în piese. Era un mijloc de mai mare comunicabilitate, mai accesibil, poate. A fost un moment prielnic de a se impune atenției lumii literare de la Paris, care apoi l-a lansat ca valoare de drept universal, pe plan mondial. Dar toate acestea sînt efecte ale unei cauze, a acelui „ceva" deosebit, care deși existent și în materia nuvelelor și a romanelor, apare clar și elocvent în teatru. Explicarea acestui prim moment ca „modă" nu-i suficient, ba chiar e superficial și necritic. Prin teatru, prin spectacol, Pirandello a violentat atenția contemporanilor, le-a impus prețuirea acordată. De ce, dacă aceeași lume fusese purtată și în nuvele și romane, dacă personajele sînt doar regrupate, dacă ideile artistice, viziunea sa estetică este identică? Fiindcă în formula teatrală, Pirandello își găsește structura artistică adecvată. El e cel de la care trebuie să pornești cînd vorbești de Beckett și Ionescu, la fel cum pentru proză au fost Joyce, Kafka sau Faulkner. Fermentul revoluționar, problemele noi artistice pe care le aduce Pirandello la începutul secolului XX, trec nebăgate în seamă, în formula tradițională a unei proze, construite pe făgașul realismu-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 565–571, BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui și al naturalismului, prin povestirea ordonată a unor întîmplări, prin descrieri realiste și personaje ce se echilibrează ca tipuri, cu o istorie, cu o evoluție. Normele prozei realiste împiedică pe cititor să întrevadă „altceva" în arta lui Pirandello, deși acesta există, am spune, în stare latentă. Armonia, îndeplinirea artei sale se realizează în teatru. E inutil să se afirme că unele nuvele sînt mai reușite decît piesele care le-au reluat tema narativă și personajele; la Pirandello trebuie vorbit de o reușită sau nu în cadrul unei noi formule artistice, care țîșnește în teatru și în care noțiunile de povestire și personaj se redimensionează.

Despre o istorie literară a lui Pirandello, despre o devenire artistică a sa, se poate vorbi pe bună dreptate. E de fapt modul cel mai inteligent de a-l cunoaște ca scriitor. Pirandello nu și-a căutat formula artistică în mod conștient, ci conform unei logici interioare a scrisului său, a început prin poezie, apoi a trecut prin proză, pentru a ajunge în final la teatru. Desigur, teatru scrie mai de devreme, iar proză continuă să scrie și mai tîrziu. Dialectica evoluției sale are loc în acest mod însă, dincolo de cronologie și de datele în sine.

Această istorie a scriitorului începe și cu o premisă, care multora li s-a părut esențială sau banală, dar care își are importanța sa de ordin conjunctural. Pirandello s-a născut în Sicilia, poartă amprenta unui mediu, a unor principii morale, a unui anumit concept individualistic despre viață, lucruri care se pot urmări în opera sa [1]. Dar e clar că el nu a fost cîtuși de puțin urmașul lui Verga. Lumea Siciliei intră sporadic în opera sa, mai mult ca un prim impuls spre crearea unei viziuni artistice de o anumită factură, ca o predispoziție de a înțelege viața conform unei educații oarecum aparte. „Era grec sau meridional, sau mediteranean, felul său de a prezenta faptele omenești în atitudini de mimă. Grec sau mediteranean, simțul destinului"[2]. Mai mult de atît însă, nu găsim. Unele nuvele sau piese, sînt localizate în Sicilia, au personaje siciliene, redau realități ale locului, dar faptul nu depășește nivelul unui simplu material artistic.

Născut la Agrigento, în 1867, Pirandello nu-și trăiește decît copilăria în Sicilia, într-un mediu de foști luptători garibaldieni (cum fusese tatăl, Stefano Pirandello, și rudele mamei, Caterina Ricci-Gramitto). Bagajul spiritual al acelor ani nu e însă hotărîtor pentru formația sa. După ani de studiu la Institutul Tehnic și Gimnaziul din Agrigento, urmează studii clasice la Palermo. Apoi se înscrie la Universitatea din Palermo, la cursurile de litere. Dar la 20 de ani își ia zborul la Universitatea din Roma, pentru a pleca apoi la Bonn, unde își termină studiile și își ia doctoratul [3]. Întors la Roma și definitivat aici, deoarece conducerea unei mine de sulf în Sicilia nu i se potrivește de loc, Pirandello se formează și își trăiește viața de scriitor propriu-zis în acest mediu. Impresiile literare ale Siciliei rămîn pe plan secund, talentul său împingîndu-l înainte, pînă la căutarea unor

[1] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta Roma, 1961. În analizarea și plasarea Siciliei ca element predominant și caracteristic al operei lui Pirandello, Sciascia pornește de la teza lui Gramsci ce arăta că „ideologia pirandelliană nu are origini livrești și filozofice, ci e legată de experiențe istorico-culturale, de cultura timpului și chiar de cultura populară de grad infim, de folclor".

[2] Corrado Alvaro—Prefață la vol. I din *Opere*, Milano Mondadori, 1958—1960.

[3] Între timp va publica volumele de poezii: *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegiile renane*, traducînd din Goethe volumul de *Elegii romane*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

formule noi, universale, ce nu se puteau opri la o materie îngustă de observație. Pirandello ca scriitor nu a fost în principal inspirat de Sicilia, deși repet, lumea ei nu e străină operei sale literare, dar în alt sens, după cum am văzut. Această forțare a materialului artistic se verifică mai bine în primul său roman, care se bazează, într-un mod tradiționalist naturalist, pe o observație a lumii copilăriei, pe plan local am spune.

L'Esclusa e un roman ce anunță pe scriitorul nou de mîine, dar care se sufocă într-un mediu îngust. Pirandello nu-și găsea locul ca scriitor al Siciliei. Era bine scris romanul, bine construite personajele, realistă atmosfera, dar nu se deosebea cu nimic de tot ce se scria în felul acesta în jurul lui, cu mai mult sau mai puțin talent. Judecat în sine, e un roman oarecare. În cadrul operei lui Pirandello, el are un rol preparator. Țîșnesc ici și colo, fermenturile care au dus la o nouă lume artistică pirandelliană. Marta Ajala e un personaj care nu-și trăiește viața proprie, ci una impusă de cei din jurul său. E considerată adulteră, tratată ca atare și constrînsă să ducă existența unei femei ce merită disprețul, lipsa de respect, dezaprobarea comunității. Toate aceste relații noi pe care le intuiește autorul, între om și semenii săi, cu fluxul unor schimbări ce nu pot rupe masca formei, lipsa de înțelegere dintre oameni, conștiința ce nu ne aparține, dar care se ridică ca o implacabilă judecătoare a faptelor, imposibilitatea de a scăpa de convențiile sociale sînt descrise cu mijloace tradiționaliste, de proză realist critică. Se încearcă o nouă viziune, dar nu i se găsește expresia artistică. Componenta filozofică a artei lui Pirandello se afirmă cu timiditate în acest roman [4].

Fiindcă de fapt acum Pirandello, după cum observă mulți din criticii săi, se află în faza de documentare, de strîngere a materialului artistic pe care să-l prelucreze apoi într-o formulă nouă [5]. Și acest material artistic îl conduce cu necesitate pe scriitor să detecteze drama omului care începe să se piardă în societate, drama alienării, a incomunicabilității, a relativității existenței noastre ce sfîrșește în impas, în imposibilitatea de a cunoaște adevărul, absolutul. Sînt problemele vieții care capătă o extinsă dimensiune filozofică, și care devin materie de artă în romanele lui Joyce și Kafka. Scriitorul e nu numai în mod obligatoriu filozof, dar filozofia devine materia artei. E momentul în care zonele se întrepătrund sau, mai bine spus, se alimentează reciproc în mod necesar. Niciodată în istorie nu s-a simțit mai acut nevoia unei cunoașteri de sine, deoarece luciditatea rațiunii a cuprins masele, și condiția umană e pusă în discuție pe toate planurile.

Pirandello nu face filozofie în sensul teoriilor și a sistemelor, ci are o viziune artistică asupra lumii, fundamentată tocmai pe existența întrebărilor filozofice. Problema raportului filozofie — artă, care s-a pus mereu în cazul său, în mod artificial, a fost oarecum elucidată de critică. S-a depășit momentul considerării lui Pirandello ca nefiind artist, din cauza filozofării extreme, și nici aceasta de calitate (B. Croce, L. Russo), sau a esențializării filozofiei în opera sa (S. D'Amico, A. Tilgher). Cei care l-au studiat cu atenție au

[4] Personajul avocatului Alvignani încearcă să contureze esența de înstrăinare a conștiinței omenești, temă constantă apoi în opera lui Pirandello : „Conștiința mea ! Ce crezi că e această conștiință ? E lumea reflectată în mine, draga mea ! Conștiința îmi repetă ceea ce spun și cred alții".

[5] A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

observat că materialul vieții în sine i-a impus lui Pirandello această dimensiune, pe care o găsim implicată în operele tuturor scriitorilor secolului XX, de la Dostoievski, Kafka, la Musil, Camus, Sartre sau N. Sarraute. E o transformare cerută în mod obiectiv de o conștiință devenită mai lucidă, mai scrupuloasă față de sine, ce își caută cu frenezie locul și nu și-l găsește în anarhia societății.

În nuvelele pe care le scrie în anii de formație Pirandello, începe să se contureze noile relații ale începutului de secol : neliniștea unor oameni ce se simt străini unii de alții, dorința de a-și realiza o viață mai bună învingînd constrîngerea celorlalți asupra ta, liberîndu-i de balastul conveniențelor sociale și tinzînd spre un adevăr absolut. Ceea ce începe să caracterizeze personajele nuvelelor sale este trăirea din iluzii, în evaziune : profesoara Boccarmé închisă în iluzia iubirii sale curate, profesorul Lamis total izolat în lumea istoriei religiilor, Balicci miopul scufundat ca un lunatec în lumea cărților. Și asta pentru a scăpa de fixitatea în care i-au închistat formele sociale. Dar încercarea de evadare a personajelor din nuvelele sale nu se realizează artistic ea ceva nou. Deși au o încărcătură electrică deosebită, deși le simți de pe acum ca pe niște reprezentante ale unei lumi în disoluție, în care vechile valori sînt demistificate, punîndu-se sub semnul întrebării însăși integritatea ființei omenești, cadrul unor istorioare tradiționaliste nu le permite decît o mișcare lineară. E adevărat că scriitorul are tendința de a le degaja oarecum, de a le prezenta în momente de viață fugitive, de a le dispensa de „povestea" propriu-zisă, dar nu e decît încercarea (*Tragedia unui personaj*, *Privind o stampă* etc.). Condiția tragică a omului care se simte fragmentat în tot atîtea realități, cîte păreri există despre el este echilibrată de pe acum de Pirandello prin simțul umorului, ce contrabalansează senzația de gol, de prăpastie, din jurul omului. Dacă tragicul există, el e relativ ca orice lucru pe lumea asta, fără soluție certă. Această balansare însă, care împinge personajele sale în zonele ficțiunii, ale irealului, într-o continuă dialectică a realității și a irealității ce evident se întrepătrund și se contopesc, nu poate fi nici ea realizată deplin artistic în cadrul nuvelei tradiționale (vezi *Casa lui Granella*) cu mijloacele „istorisirii" realiste.

În 1904 apare romanul *Răposatul Mattia Pascal*, ce reprezintă în istoria devenirii literare a lui Pirandello un pas hotărîtor, povestirea în sine fiind subminată ca bază constructivă a romanului. Importanța acestui roman mi se pare foarte mare, dacă ne gîndim că la începutul secolului abia, Pirandello cu o îndrăzneală deosebită reușește o degajare mai hotărîtă a personajului său de proză tradițională, conform unei dialectici interioare cerute de existența însăși a acestui personaj. Mereu ne vom putea referi la *Greața* lui Sartre, depistînd motive de ordin conceptional și compozițional. Desigur, romanul acesta nu a însemnat propriu-zis o revoluție, un cititor neavizat putîndu-l considera ca pe un roman tradițional, cu o doză mai mare de fantezie, de originalitate. Asta și explică pentru ce romanul a apărut mai interesant abia după ce Pirandello a cunoscut gloria în teatru. Mattia Pascal e un om care profită de greșeala declarării sale drept mort, pentru a duce o viață liberă, mai întîi de familie și pe urmă față de prieteni, creditori, serviciu. Intriga e originală, amuzantă, atractivă. Dincolo de asta însă e dorința omului de a-și face el propria sa viață, așa cum vrea și crede,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu cum e constrîns de semeni, de conştiinţă, de convenţiile sociale[6]. Scriitorul din *Greaţa* lui Sartre se refugiază şi el, departe de prieteni, într-un orăşel unde se dedică scrisului. Sartre îl absolvă pe personajul său de orice devenire, de orice istorie. Ne prezintă o trăire fragmentată, alcătuită din senzaţii, mişcări, întîlniri sporadice cu persoane străine. Mattia Pascal are o istorie însă, Pirandello povesteşte. Abia în partea a doua a romanului, cînd Mattia îşi pierde adevărata identitate, personajul se mişcă oarecum arbitrar, fără ţeluri şi sensuri. Dar această mişcare îi înspăimîntă şi pe eroul romanului, care se agaţă cu disperare de lucruri, de amintiri, de sentimentul iubirii, de căldura familiei. Libertatea îi apare ca o altă faţetă a formelor fixe : „Sufăr tocmai din cauza acestei tiranii mascată în libertate". Şi Mattia se întoarce acolo de unde fugise, îşi regăseşte vechea formă pe care o acceptă. E un fapt care demonstrează că Pirandello abia dibuia realitatea nouă, el spera într-o posibilă lume liberă, creată spiritual de om, dar este dezamăgit, se întoarce cu dor la vechile valori, deşi umorul tipic pirandellian nu părăseşte acţiunile atît de relative ale lui Mattia Pascal. Sartre tranşează net cu trecutul şi cu convenţia socială. Personajul său nu are nevoie de amintiri, le urăşte chiar, nu vrea să ştie de familie şi casă, de obiecte care să-i aparţină. Trăieşte într-o neutră cameră de hotel, se complace în negarea oricărui crez, e lipsit de exaltări sau entuziasme. Distanţa e mare, dar filiaţia e directă. Pirandello pune problema deci a unui personaj care să-şi facă, să-şi creeze singur existenţa, dar nu reuşeşte să dea încărcătura nouă revoluţionară, necesară acestei acţiuni, de aceea Mattia Pascal rămîne în fond un cuminte mic-burghez, ce nu poate realiza viziunea artistică a autorului.

Şi mai rău se va zbate, fără a-şi găsi eliberarea, personajul romanului său *Unul, nici unul şi o sută de mii*, roman scris mult mai tîrziu decît *Răposatul Mattia Pascal* şi care denotă cu prisosinţă cum Pirandello nu-şi poate găsi structura artistică necesară în roman. Moscarda ar fi putut fi o figură celebră, deosebită, datorită unei viziuni artistice puternice pe care o poartă cu sine. Un om care îşi dă seama că nasul lui e considerat strîmb de nevastă şi care obsedat de acest fleac, de o mică observaţie ridicolă, pune sub semnul îndoielii şi al relativităţii toate acţiunile lui şi ale celorlalţi oameni cu care vine în contact. Declanşată de o cauză atît de modestă, atitudinea lui Moscarda de revizuire a tuturor valorilor, desigur că frizează ridicolul. Umorul pune sub semnul îndoielii părerile prea sigure, tragicul, seriosul, dîndu-le nuanţa umană, subtilă, de veşnică transformare a lor, de lipsă a unei stabilităţi, a unei închistări a formelor. Judecîndu-le pe toate sub semnul relativului, conştient de incapacitatea oamenilor de a se înţelege, Gengé Moscarda, dîndu-şi jos masca socială impusă, comite o serie de acţiuni care în lumea rigidă a formelor fixe par anormale. Astfel, cel care are senzaţia că vede clar, dincolo de aparenţe, e considerat de cei din jurul său drept nebun. Nebun, aşa cum erau personajele de nebuni din piesele lui Shakespeare, raţionalişti, lucizi, dar care nu fac lucruri „serioase" fiindcă se conving de lipsa de stabilitate a tuturor valorilor. Ciocnirea dintre nebunie şi normal e lupta pe care o vor da lucizii cu spiritele mediocre, cuminţi, speriate de dărîmarea principiilor şi a modelelor vechi. Dar noi pe Moscarda nu-l simţim trăind. Romanul care nu mai e povestire

[6] „Puteam şi trebuia să fiu creatorul noului meu destin" (Mattia Pascal).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu mai e istorie, nu ştie propriu-zis ce să fie. Şi atunci, devine o serie de precepte filozofice, de constatări moralizatoare, de acţiuni simpliste, o ilustrare tezistă a unui conţinut dat. E clar că scriitorul, conştient de imposibilitatea plasării unui astfel de personaj într-un roman tipic tradiţional, nu-i găseşte o nouă formulă artistică narativă. Îl lasă la voia întîmplării, dar întîmplarea aceasta îl înşală, fiindcă nu se transfigurează artistic, ci se păstrează la un nivel de constatare şi înşiruire a unor fapte nemotivate artistic. Moscarda îşi dă seama că un om poate avea mii de feţe, după cum îl reflectă ceilalţi semeni, dar în roman nu se ilustrează artistic acest lucru, ci e numai afirmat teoretic.

Jocul acesta tragi-comic al adevărului relativ, al aparenţelor, fluxul schimbărilor continue se realizează ca formă artistică în teatrul lui Pirandello. Prezentarea însăşi a personajelor, ca şi cînd ar face abstracţie de un autor, de un creator al lor, le conferă o ambianţă de autocreaţie, de continuă transformare, ce le permite să se confrunte cu „omul" pe care îl reprezintă şi să cîştige asupra acestuia drepturi noi. În timp ce oamenii din viaţă, ca şi cei din nuvele sau romane, nu-şi pot găsi libertatea, nu se pot dispensa de forma lor, personajele teatrale îşi asumă o deplină independenţă de mişcare, avînd dreptul să-şi schimbe măştile mereu şi să trateze foarte liber cu ficţiunea şi cu neseriosul. Personajul teatral e personajul realităţii lui Pirandello, cel care îşi joacă rolurile, care are mai multe roluri, toate provizorii, toate neadevărate la modul absolut. Un critic italian a lui Pirandello observa cu multă justeţă că personajul teatral e un antagonist simbolic al omului închis într-o anumită realitate [7].

În 1921, Pirandello îşi reprezintă drama sa *Şase personaje în căutarea autorului*, punct nodal al evoluţiei teatrului contemporan. Aici autorul dispare, ca principiu. El nu mai e creatorul omniscient, omniprezent, ci ne oferă doar cîteva personaje, care lăsate să-şi creeze singure devenirea, ne vor face să trăim artistic procesul fărîmiţării individualităţii, al relativităţii înţelegerii, al neputinţei de comunicare. Personajele acestea invadează scena în momentul în care alte personaje (acestea ale autorului însă), nişte actori, vor să facă o repetiţie. Impunîndu-şi prezenţa, cele şase personaje fără autor le demonstrează actorilor că adevărata piesă o joacă ei, drama lor există ca atare, este viaţa lor, şi nu un subiect stabilit, scris. Această dramă ei o poartă mereu cu ei, o reiau, o refac, o repetă, fără a o putea înţelege sau soluţiona. E un subiect nefinit, deschis interpretărilor celor mai variate. E aici o asemănare cu personajele danteşti ce-şi duc drama cu ele, suferind ori de cîte ori şi-o reamintesc. La Pirandello însă, ciocnirea, suferinţa, se naşte din imposibilitatea elucidării, a înţelegerii. Incomunicabilitatea personajelor lăsate libere, fără autor, ia formele cele mai acute.

În piesele lui Pirandello ai senzaţia că personajele alunecă unele pe lîngă altele, fără a putea stabili aşa-zisele relaţii „normale". De aceea unii par nebuni, alţii doar neserioşi, iar realitatea e ambiguă şi cu neputinţă de elucidat. În *Aşa e (dacă vreţi)*, se repetă o nuvelă anterioară dar în care personajele se redimensionează, ele nu mai au o poveste propriu-zisă, ci se definesc în lupta pe care o dau pentru stabilirea unui adevăr imposibil de aflat. Nişte construcţii fantastice se stabilesc în cadrul cîtorva acte, pornite de la cîte o nimica toată, pentru a dovedi netemeinicia afirmaţiilor şi a

[7] A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

faptelor omeneşti, bizara lor semnificaţie. Un astfel de teatru a fost acuzat de artificiu, de joc, dar nu s-a înţeles că jocul acesta servea lui Pirandello, că era ceea ce de fapt urmărea. O dramă serioasă, aşezată, burgheză, era la capătul opus al poeticii sale. Nici teatrul lui Shaw, cu tot umorul fin, cu tot neconformismul său, nu reuşeşte să realizeze transformarea dinamicii interne a teatrului aşa cum o face Pirandello. Prin teatru, Pirandello putea urmări acea formidabilă mişcare interioară care-l transformă mereu pe om, în lupta cu aparenţa exterioară, care-l fixează într-o atitudine, într-o mască, sau îl fărîmiţează în mii de interpretări. Silvio d'Amico găseşte un răspuns lămuritor la diferenţa între teatrul lui Pirandello şi cei de pînă la el : „obişnuiţi cu tradiţionalele procedee ale teatrului din secolul XIX noi ceream un lucru (descrierea modurilor), în timp ce poetul ne oferea un altul (dialectica unui personaj)"[8]. Şi într-adevăr ce altceva urmărim noi în *Henric IV* decît dialectica personajului. Pasiunile rămîn undeva în afară, faptele, istoria s-au petrecut înainte de piesă. Henric s-a eliberat de convenţia socială, evadînd de-a dreptul în nebunie. Unde-i limita între adevărata nebunie şi cea prefăcută ? Inutil să ştim precis, fiindcă nebunia lui reală sau nu, e mai consistentă, mai semnificativă decît realitatea pe care a părăsit-o, şi care ne apare într-adevăr ca un simplu joc de carnaval. Cel care prin puterea gîndirii, prin pătrunderea lui, poate sonda viaţa în esenţa sa, nu-şi poate dori decît să iasă din chingile ei, pentru a trăi liber într-o lume pe care şi-o creează singur. În privinţa asta, Henric IV e realizarea artistică a lui Mattia Pascal, care nu ştiuse să-şi găsească drumul. El forţează limitele posibilului, jucîndu-se cu nebunia şi cu moartea, conştient că nu mai are nimic de pierdut sau de cîştigat. Jocul acesta cu moartea o determină şi pe Ersilia Drei (*Îmbrăcaţi pe cei goi*) să renunţe la o viaţă, la o realitate care nu o îmbracă, nu aderă la adevărata sa fire. A fi îmbrăcat înseamnă a avea o mască socială reprezentabilă, o aparenţă liniştitoare : „a fi civilizat înseamnă mai exact asta : înăuntru negri precum corbii ; pe dinafară albi ca nişte porumbei ; în corp fiere ; pe buze miere" (*Omul, bestia şi virtutea*). Dar puterea raţiunii, posibilitatea omului de a vedea mai clar în el, realizează această disonanţă supărătoare şi îl duce la gesturi de revoltă, de anarhie. Nu degeaba denumeşte Pirandello „logica" :„ o pompă cu filtru " (*Dar nu e lucru serios*).

Deşi nu în toate piesele lui, Pirandello urmăreşte stringent şi cu deplină artă dialectica personajelor sale, acestea rămînînd ancorate doar în jocul început, asta nu ne împiedică să acordăm teatrului său dreptul la o adevărată cotitură în cadrul literaturii moderne. Nici Cehov, nici Ibsen, nici Shaw, nu au putut ajunge la adevărata demitizare a valorilor, precum Pirandello. Iar spre teatrul lui Beckett şi Ionescu nu se poate trece decît prin el. Personajele burgheze ale lui Ibsen răscolite de o morală fătarnică, intelectualii pasivi şi nedumeriţi ai lui Cehov, nonconformiştii ironici ai lui Shaw, trebuie să treacă întîi prin starea de inconsistenţă, de incertitudine şi spiritualizare a personajelor lui Pirandello, pentru a ancora în absurd. Să le negăm valoarea astăzi, pentru noi ? Ar fi ca şi cum am nega personajelor dantești sau shakespeariene valoarea, sub motiv că nu mai credem în aceleaşi lucruri ca şi ei. Ceea ce contează e descoperirea artistică, realizarea artistică a unei viziuni, a unei pasionate şi tenace cercetări a condiţiei umane.

[8] Silvio D'Amico, Prefaţa la vol. IV *Opere*, Milano, Mondadori, 1958—1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CHARLES BAUDELAIRE
(9.IV.1821 — 31.VIII.1867)

BARBU CIOCULESCU

„Que je rie dans les deuils
et pleure dans les fêtes".

„Inutile aux autres et dangereux à moi-même", ar fi spus despre sine, într-un ceas de restriște, poetul de la a cărui moarte se împlinesc o sută de ani și a cărui contribuție fundamentală în literatura franceză a fost asemuită cu aceea a lui Malherbe sau a înnoirii romantice. Nu mai puțin însemnată apare opera poetică a lui Baudelaire, de care ne vom ocupa aici, în toate literaturile care au cunoscut prefaceri, o dată cu profundele modificări în modul de viață ce ne caracterizează epoca. „Baudelaire e un erou al civilizației noastre, scria Tudor Vianu [1]. Aceasta înseamnă că funcțiunea intelectuală s-a dezvoltat într-atîta la el, încît arcul de oțel al inteligenței sale asvîrle săgeți nimicitoare pînă la credințele și tradițiunile cele mai vechi". Un mare negator, deci totodată un creator a cărui operă a răsturnat un întreg mod de a concepe scrisul literar, în așa măsură încît trecerea sa prin literatura franceză marchează hotarul a două vîrste, una încheiată cu opera monumentală, dar mai puțin receptată astăzi, a lui Victor Hugo, ultimul romantic francez de geniu, și alta, anunțată prin creația lui Rimbaud și Verlaine, ca și a lui Mallarmé.

Apare atunci ușor de înțeles importanța ce se dă acestei comemorări, varietatea de instrumente cu care critica de specialitate se pregătește să-și alcătuiască tezele, dacă nu definitive, în orice caz făgăduite de foarte numeroasele încercări de sinteză — apărute mereu de la moartea poetului — și cu tot mai îndrăznețe concluzii; vom nota printre cele mai discutate pe cea a lui J. P. Sartre, din 1947, atît de simțitor diferită de aceea a lui Georges Blin, din 1939. Între cele două viziuni ale lumii spirituale baudelairiene s-a mai tras așadar un hotar — al ultimului război, cu consecințele sale morale. De pe cît de variate poziții poate fi însă abordată opera lirică a lui Baudelaire o vădește enunțul colocviului de la Nisa, dedicat centena-

[1] *Charles Baudelaire ca poet sentimental*, în *Fragmente moderne*, Cultura națională, 1925, p. 82.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 573–581, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rului baudelairian şi ale cărui Acte vor alătura opiniile criticii universitare cu cele ale interpretării existenţialiste, fenomenologice, structuraliste, caracterologice, psihanaliste etc. etc. Şi este semnificativ faptul că toate aceste preocupări vor să ţină seama, într-un punct, de interpretarea marxistă reprezentată în Occident prin lucrarea criticului şi sociologului german Walter Benjamin, intitulată *Baudelaire şi oraşul*. Îndemnul este mai vechi şi a aparţinut unui alt poet de seamă şi militant, Louis Aragon care, recunoscînd lui Charles Baudelaire „un simţ inegalat al limbii franceze, o elevaţie a gîndirii egală noroiului abiselor sale", cerea să se trieze aurul negru al poeziei acestuia de infamia clasei sale.

Se semnalează deci, de la început, o contradicţie, o dualitate, de care s-a servit şi Sartre, plecînd de la studierea îmbinată a vieţii şi operei poetului. „Zeul Baudelaire" (cum îl numeşte Pierre de Boisdeffre, ce-şi subintitulează antologia de versuri *Poezia franceză de la Baudelaire pînă în zilele noastre*, cu toate că ea se deschide, cum era şi firesc, cu numele lui Victor Hugo) s-a născut în 1821, în Parisul restauraţiei burbonice — pe locul casei în care s-a născut se află acum librăria Hachette — în acei ani care lichidau moştenirea eroică a aventurii napoleoniene. Progenitură a unui tată sexagenar şi a unei mame cu mai bine de trei decenii mai tînără, el aparţinea prin aceasta unei aristocraţii sărăcite, ce-şi pierduse nu numai situaţia dar şi urmele, iar prin tatăl său, fost preot şi apoi preceptor nobiliar, asemeni unui celebru personaj stendhalian, burgheziei ascendente. Rămas de timpuriu orfan, copilul a împletit elementele unei educaţii religioase cu vocaţia unei vieţi eliberate de tipare. S-a vorbit mult de un anumit complex oedipian influenţînd destinul poetului şi cauzat de recăsătorirea mamei cu maiorul, ulterior generalul şi ambasadorul la Constantinopol, Aupick. Cuvinte mai simple grăiesc despre lipsa mîngîierilor materne, pe un fond de dureroasă sensibilitate, iar apoi de situaţia dificilă a tînărului dependent materialiceşte de un curator lipsit de înţelegere, într-o vreme cînd munca literară raporta în tîrziul carierei. Anii de formaţie în Parisul lipsit de libertate socială, cu moravuri relaxate şi cu boema cea mai lipsită de nădejdi, l-au apropiat pe poet de acei „dandy", tineri ţinînd hramul bizareriei, hotărîţi să refuze responsabilităţile, dar nu şi anumite rigori. A-ţi uimi în permanenţă semenul a fost deviza comună a grupului respectiv şi a poetului care-şi făcea primele legături, tot pe atunci, în lumea artiştilor plastici, a muzicienilor şi, firesc, a scriitorilor. A vădit de tînăr preocupări multilaterale, ceea ce a avut drept consecinţă o alcătuire arhitectonică a concepţiilor lui artistice, a căror luciditate demonstrează că nu se poate face artă numai pe firul unor impresii unilaterale. În perioada formaţiei a înţeles poetul, cu vorbele lui T. Vianu, „ce vină ispăşeşte civilizaţia noastră infernală", în acel furnicar omenesc pe care l-a stigmatizat şi Eminescu. „Dar încotro să fugă individul apăsat de rosturile unei civilizaţii în care păcatul, urîtul şi moartea sînt singurele însoţitoare ale vieţii omeneşti?" [2]. Maurice Bouvier-Adam [3] trasează un tablou foarte viu al perioadei în care s-a petrecut scurta viaţă a poetului, începînd cu acel an 1821, cînd Ludovic al XVIII-lea suferă asaltul aristocraţiei reacţionare, cu anii primei expansiuni coloniale moderne franceze, ai construirii

[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 84.
[3] *Moins d'un demi-siècle*, în „Europe", avril-mai 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întîiei rețele de cale ferată, apoi ai revoluției din 1848, care îl găsește pe Baudelaire pe baricade, într-un scurt elan revoluționar, în anii celui de al doilea imperiu, cînd exodul rural facilitează dezvoltarea industrială iar concentrarea capitalistă face pași uriași. La Paris, ziua de lucru este fixată oficial la 11 ore, în provincie la 12, dar se lucrează în medie 12 ore și jumătate. Baudelaire moare în vremea cînd imperiul crepuscular încearcă o tîrzie liberalizare, formală și nesinceră. Poetul nu a avut bucuria nici unei perioade de libertate — lucrul acesta explică multe în opera sa, pesimismul ei, tentativa disperată și eșuată de a găsi o soluție în artă autonomizînd-o și căutîndu-i, după exemplul lui Poe, legi precise („nu e mai mult hazard în artă decît în mecanică"). Dacă Sartre consideră că la Baudelaire creația poetică a însemnat o acțiune de apropiere de sinucidere, un „suicid simbolic", poetul afirma tocmai contrariul : „Poezia reprezintă ceasurile frumoase ale vieții, adică orele cînd te simți fericit că gîndești și trăiești", o poziție, deci, la antipodul celei a lui Novalis pentru care poezia însemna „o moarte luminoasă".

Debuturile literare ale poetului, cînd semna încă Baudelaire-Dufays, adăugîndu-și și numele mamei, datează din 1842, cînd se pare că a compus o bună parte din poeziile cuprinse mai tîrziu în *Florile răului*. Publică versuri după 1848 ; în 1850 îi apar două poeme în „Le magasin des familles", prezentate cu prudență de directorul foii, Léo Lespès : „Aceste două bucăți sînt scoase dintr-o carte intitulată *Les Limbes* (anterior *Les Lesbiennes*), care va apărea foarte curînd și care e sortită să reproducă agitațiile și melancoliile tinerimii moderne". În 1855, anul cînd a fost găsit spînzurat Gérard de Nerval, o revistă mai importantă, „La Revue des deux Mondes", îi tipărește o suită de 18 poeme. „Ceea ce ne apare aici a merita interesul, se scria în introducere, este expansiunea vie și curioasă, chiar în violența ei, a cîtorva slăbiciuni, a cîtorva dureri morale pe care fără să le împărtășim și noi să le discutăm, trebuie să ținem a le cunoaște ca pe semne ale timpului nostru". Cartea, al cărei titlu final i-a fost sugerat poetului de către Henry Babou, a apărut în 1857 și cuprindea o sută de poeme, dintre care aproape jumătate mai apăruseră în diverse publicații. După cum se vede, poetul a gîndit-o îndelung, a scris-o în cincisprezece ani, într-o vreme cînd romantismul încetase să mai fie un curent viu, iar parnasianismul nu se afirmase încă puternic. În răstimpul alcătuirii *Florilor răului*, Baudelaire luase cunoștință de opera literară a lui Edgar Poe și începuse s-o traducă, impresionat de teoriile asupra creației ale poetului bostonian, de similitudinile de gusturi și chiar de destin. „Carte saturniană, orgiacă și melancolică", *Florile răului* cîntă dragostea, adică femeia cu parfumurile învăluitoare ale pletelor ei, femeia în dubla ipostază de înger și vampir, în care o celebrase și romantismul, dar pe un ton de o mult mai pregnantă violență, natura, însă nu ca la romantici, raportată de la persoană la obiect, și consubstanțializată spiritului, orașul clocotitor și monstruos, cu colțuri de taină, devorator de energii și risipitor de farmece, păcatul ca sursă a remușcărilor, dualitatea umană, pe scara abject-sublim, reflectînd lupta, pe o treaptă mai înaltă, dintre puterile binelui și răului, numite în simboluri religioase. Titlul de *Spleen și ideal*, atît de caracteristic, cu un prim termen de proveniență engleză ne dă și o primă cheie a liricii sale. Poetul însuși se întrezărește sub trăsăturile albatrosului, dintr-o faimoasă poezie : „Poetul e asemeni cu prințul vastei zări / Ce-și rîde de săgeată și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin furtuni aleargă ; / Jos pe pământ şi printre batjocuri şi ocări / Aripile-i imense nu-i lasă loc să meargă[4]". Tonul parnasian răsună nu rareori: „Mult timp am stat sub paza porticului înalt, / Ce scînteia de focul luminilor marine, / Sub marile coloane de maiestate pline, / Asemeni în amurguri cu peşteri de bazalt[5]". Mai cu seamă apare o temă cu totul nouă, pe care o vor relua cu folos două decenii mai tîrziu Rimbaud şi Verlaine, pentru ca Mallarmé s-o ducă la împlinire, aceea a *corespondenţelor*: „Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund, / Ca noaptea sau lumina adînc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngînă şi-şi răspund [6]".

De fapt, volumul (ca şi cel care i-a urmat, *Nouvelles Fleurs du mal*, 1866 sau postumele *Epaves*) este un imn adus frumuseţii, destinată să răscumpere sufletul poetului, apăsat de remuşcările unei vieţi de exacerbare a simţurilor şi de îndoieli metafizice. În notele postume ale poetului (*Fusées*) scrise către 1851 şi unde se găsesc schiţate mai multe din temele poetice din *Florile răului* se află o celebră definiţie a frumosului („Ceva arzător şi trist şi ceva cam vag, dînd frîu liber conjecturii... sau o idee contrară, adică o ardoare, o dorinţă de viaţă, asociată cu o amărăciune năboitoare, ca venind din privaţiune şi disperare. Misterul, regretul sînt, de asemeni, caractere ale frumosului") în care se afirmă că: „Iregularitatea, adică neaşteptatul, surpriza, uimirea sînt o parte esenţială şi caracteristică a frumuseţii". Frumosul e, deci, totdeauna bizar, nu în chip voit, rece, ci pentru că nu se poate concepe un frumos banal. Desigur, dacă frumosul e totdeauna uimitor, nu tot ce e uimitor este neapărat şi frumos. Nuanţă care a scăpat multor comentatori din epocă şi care pune, pe muche de cuţit, problema „esteticii urîtului", îmbinare de noţiuni cu remarcabilă carieră ulterioară. În *Florile răului* este consemnată ruperea alianţei dintre om şi natură, iar acestui fenomen îi răspunde însăşi îmbătrînirea naturii, o dată cu căderea omului. A lumina natura cu fanarele artei devine sarcina imediată a poetului.

În acest sens, *Florile răului* anunţă şi prefigurează simbolismul, curent care l-a revendicat pe Baudelaire ca precursor. Ca şcoală literară, simbolismul a însemnat, la început, o reacţie la excesele romantismului francez, la lipsa acestuia de ţinută literară, la simplismul său filozofic, verbios şi exaltat. Curba evoluţiei lirice a lui Charles Baudelaire se poate urmări cu oarecare exactitate în *Florile răului*, de la tonul stenic din *Elévation* („Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins"), de la epifanie la versurile de coşmar, temniţă şi cădere. Experienţa lui consemnează eşecul atingerii divinităţii prin mijlocirea naturii, părăsirea edenului, în favoarea unui satanism sistematic. Acelaşi cer înalt coboară şi devine greu, apăsător ca un capac („Cînd cerul scund şi negru ca un capac se lasă / Pe sufletul dat pradă urîtului şi cînd / Ne toarnă-o zi mai tristă ca noaptea şi ceţoasă / Întinsul cerc al zării întregi îmbrăţişînd. // Cînd lumea se preschimbă-ntr-o umedă-nchisoare[7]..." Astfel, lumea care-i populează coşmarul, femeile pierdute, beţivii, opiomanii şi neputincioşii răspund înseşi contradicţiei dintre năzuinţele spre

[4] În traducerea lui Al. Philippide, *Cele mai frumoase poezii*, Edit. tineretului, 1966, p. 18.
[5] *Viaţa anterioară*, în traducerea lui Ion Pillat.
[6] *Corespunderi*, în traducerea lui Al. Philippide, *op. cit.*, p. 20.
[7] *Spleen*, în traducerea lui Al. Philippide, *op. cit.*, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ideal, inițiale, ale poetului și „constrîngerile neumane ale unei lumi rău alcătuite [8]".

Nu mai puțin, pentru Baudelaire poetul rămîne interpretul unei universale corespunderi de simboluri, prin intermediul căreia ideea se manifestă în toate lucrurile și în toate creaturile. Noțiunea unui paralelism între creația cosmică și cea poetică, atît de dragă scriitorului și atît de ambițioasă a fost mai apoi reluată de Mallarmé, care a formulat ultimele „corespondențe" între formele aparente și actele spiritului, după cum Rimbaud, într-o existență și mai sbuciumată decît a lui Baudelaire, căci supusă postulatului de a stăpîni arta prin împingerea la extrema limită a simțurilor, a încercat să identifice creația și creatura prin Verb; Verlaine, un alt discipol baudelairian, cel pentru care maestrul a fost „fanatismul său cel mai scump", a reeditat o lume damnată, roasă de remușcări și elanuri trădate, în versuri de o sfîșietoare gingășie.

Însăși dialectica visului și a acțiunii (*L'action, la sœur du rêve*) cu care sîntem familiarizați astăzi pînă la a o elimina dintr-o categorie problematică activă, a produs, la apariția *Florilor răului* stupoare și neplăcere. În special a scandalizat o anumită latură erotică, afișînd răul fără să evite confuzia regretabilă cu accidentul nenorocit al poetului, de pe urma căruia i s-a și tras sfîrșitul, la numai 46 de ani. Imaginea crudă a amorului decăzut și a rătăcirilor sale, evocarea paradisurilor artificiale, celebrarea alcoolurilor, tonul negativ și rictusul sentențios al scriitorului ce vedea în rîs o manifestare satanică au declanșat în presa vremii atacuri furibunde, culminînd cu cel din „Figaro", semnat de Gustave Bourdin („Cartea aceasta e un spital deschis tuturor smintelilor spiritului, tuturor putrejunilor inimii"). La 16 iulie 1857, Baudelaire este trimis în judecată și apoi condamnat („Ținînd seama că eroarea poetului, în scopul pe care voia să-l atingă și pe calea pe care a urmat-o, în ciuda efortului de stil pe care l-a putut face, oricare ar fi blamul ce precede ori urmează zugrăvelilor sale, n-ar putea distruge efectul funest al tablourilor pe care le prezintă cititorilor și care, în bucățile incriminate, conduc cu necesitate la ațîțarea simțurilor, printr-un realism grosolan și ofensînd pudoarea...) la 300 de franci amendă și eliminarea a șase poezii din culegere.

Sprijinit cu căldură de spiritele luminate ale vremii, de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Flaubert și într-o oarecare măsură de Sainte-Beuve, poetul a tras consecințele acestei încercări de ostracizare, radicalizîndu-se. De atunci datează tendințele sale, numite cu un termen cam nediferențiat, „antiprogresiste", de a situa poezia într-un domeniu aparte de morală și utilitate. „Nu vreau să zic — afirma el — că poezia nu înnobilează moravurile — să fiu bine înțeles — că rezultatul ei final nu ar fi de a-l înălța pe om deasupra nivelului intereselor vulgare; ar fi evident o absurditate. Spun numai că dacă poetul a urmărit un scop moral, și-a slăbit forța poetică; și nu e imprudent să pariezi că opera lui va fi proastă. Poezia nu poate, sub primejdia morții sau a decăderii, să se asimileze științei sau moralei; ea nu are ca obiect Adevărul, ea nu se are decît pe Sine". Deci logica operei satisface toate postulatele moralei și revine cititorului sarcina de a trage concluziile concluziei. De fapt, radicalizarea aceasta, pricinuită de procesul ce redeschisese răni adînci, era urmarea unor structurări anterioare. Încă

[8] Georges Dupeyron, *Baudelaire et le sens de l'humain*, în „Europe", nr. cit., p. 175.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în 1851, într-un studiu asupra *Dramelor şi romanelor cinstite*, el se întreba: „Este arta utilă? Da. Pentru ce? Pentru că este artă. Există o artă pernicioasă? Da. Aceea care tulbură condiţiile vieţii. Viciul e seducător, trebuie să-l zugrăvim seducător; el tîrăşte însă după sine maladii şi suferinţe morale singulare; trebuie să le descriem. Studiaţi toate plăgile ca un medic care şi-a făcut stagiul într-un spital, şi şcoala bunului simţ, şcoala exclusiv morală nu va mai avea de unde să apuce. Este crima totdeauna pedepsită, virtutea răsplătită? Nu. Totuşi, dacă romanul vostru, drama voastră este bine alcătuită, nimeni nu va mai simţi dorinţa să violeze legile naturii. Prima condiţie necesară pentru a face o artă sănătoasă este credinţa în unitatea integrală. Desfid să-mi găsiţi o singură lucrare de imaginaţie care să reunească toate condiţiile frumosului şi care să fie o lucrare pernicioasă".

În descifrarea operei sale, opiniile poetului interesează ca aparţinînd şi unui critic literar de certă valoare, caz cu rare precedente. Oricît de sumar analizate, ele dezvăluie preocupările poetului pentru o artă sănătoasă, pentru studierea realităţii, pentru slujirea moralei nu prin rechizitorii, ci prin forţa de convingere a frumosului. Acolo unde criticul Baudelaire caută să-şi explice genetic conceptele ies la iveală acele contradicţii care nu încetează a pasiona critica de specialitate. Dialectica sa ignoră factorul istoric, strîmtează aria actului de creaţie; factorul unităţii integrale rămîne nefundamentat şi se explicitează numai reverberativ şi zonal, prin teoria corespondenţelor. De altfel, cu caracteristicul dar de a se contrazice al marilor creatori care năzuiesc către teoretizare, poetul scria, atunci cînd îşi dezvăluia tehnicile la care recursese în *Florile răului*, că ar minţi sfruntat dacă ar susţine că a scris o carte de artă pură. Verdictul de condamnare îl scandalizase cu atît mai mult, cu cît se aşteptase la o reparaţie eclatantă, tocmai în calitatea sa de creator care extrăsese Frumosul din Rău, realizînd, prin urmare, o operă prin excelenţă morală. Dacă judecătorii săi i-au înţeles scopul tentativei, ba l-au şi numit în textul hotărîrii judecătoreşti, sentinţa lor fiind cu atît mai blamabilă, cazul unor critici din epocă este mult mai curios. „Baudelaire, legenda sa, ridicolele sale afectări de dandysm, scria criticul catolic Brunetière, paradoxurile lui, *Florile răului*, au exercitat de douăzeci de ani, exercită încă asupra tinerei literaturi, cum îşi spune ea, o mare şi supărătoare influenţă... Alţii îl imită, însă perfecţionîndu-l, adică făcîndu-se încă mai de neînţeles sau mai pretenţioşi ca el: Dl. Stéphane Mallarmé, de exemplu, şi Dl. Paul Verlaine, în vers; sau Dl. Karl Huysmans în proză... Un altul încă — ce fu o vreme onoarea acestei şcoli, ca să nu spunem fenomenul — Dl. Rimbaud, cred, a dispărut într-o zi brusc..." Citatul e cu atît mai savuros, cu cît nimeni nu ignoră în ce măsură fusese influenţat Baudelaire de educaţia sa religioasă. Nu altfel se arată la lectură lungul studiu de psihanaliză existenţialistă, scris în anii noştri de către Jean-Paul Sartre, acesta nepot al ecleziei concurente. E drept că filozoful francez nu-şi propune să analizeze calitatea literară a poeziilor lui Baudelaire, ci numai să examineze „faptul poetic", în lumina alegerii de sine făcută de poet (a fi acesta, a nu fi acela) mai pe şleau, drumul de la viaţă la operă, cu speranţa de a le lămuri pe amîndouă prin fiecare, spre folosul unei morale care abuzează tacit de opunerea actului creator actului de viaţă.

Superstiţia este veche şi am putea conchide că Baudelaire ispăşeşte aici cîteva păcate la el acasă. Însă am risca să minimalizăm un cîmp de opera-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţiune mult mai vast, în cadrul căruia Sartre se dovedeşte un mare mînuitor al detaliului psihologic — consecuţia argumentaţiei sale fiind de mult cunoscută. Aventura poetului ar fi după Sartre, explicat în prefaţă, dar fără necesitate, de Michel Leiris, căutarea unei imposibile cvadraturi a cercului, adică a fuziunii dintre a fi şi a exista, „la care se înverşunează fiecare poet, fiecare conform căii ce-i este proprie". În studiul respectiv, dedicat, nu fără un oarecare substrat, lui Jean Genet, Sartre susţine, în esenţă, că Baudelaire a trăit tocmai viaţa pe care a meritat-o, că ideea curentă după care ar fi fost izbit de evenimente imprevizibile şi distrugătoare e falsă, urmînd a fi înlocuită cu aceea că, dimpotrivă, poetul şi-a ţesut cu cea mai stringentă grijă o existenţă imposibilă, pe măsura unor repugnante vicii de structură — acestea sau altele asemănătoare căzînd în zestrea creatorului. Laitmotivul, aparent atît de pur („Si, au contraire des idées reçues, les hommes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent!") ar fi putut sluji ca argument liniştitor pentru conştiinţele multor inchizitori, pe cînd trudeau să mîntuiască suflete. Baudelaire, aşadar, omul care nu se uita pe sine niciodată, cu toate că-i lipsea „imediatitatea" (dar în sens hegelian!), se bucura numai de acel gen de luciditate limitat la un „efort de recuperare". El a ales să se vadă ca şi cum ar fi fost un altul (ceea ce, în treacăt fie spus, afirmase, dar mai direct, şi J. Vallès), de unde suita de eşecuri în viaţă. Orgoliu, plictis, vertigiu, iată ce vedea poetul în sine. Un impas ce mai necesita o alegere: între indiferentism amoral sau o nouă născocire, de către sine, a Binelui şi Răului. Definindu-se însă prin creaţie şi nu prin acţiune, poetul s-ar fi condamnat singur. Astfel s-ar explica şi dragostea pentru oraş a lui Baudelaire, oraşul fiind o creaţie perpetuă. Şi cu toate că Baudelaire urăşte omul şi „tirania chipului uman", el se regăseşte umanist prin cultul său faţă de creativitatea omenească. Pe aceeaşi linie i se reproşează poetului aderarea la acel *antiphysis*, doctrină a instituirii unei ordini umane direct opusă erorilor, nedreptăţilor şi mecanismelor oarbe ale lumii naturale, termen care apare şi în corespondenţa dintre Marx şi Engels. La capătul unei demonstraţii strînse, Sartre conchide: „A ales să *existe* pentru sine, aşa cum *era* pentru alţii; a vrut ca libertatea sa să-i apară ca o „natură" şi o natură pe care alţii o descopereau în el să le pară chiar emanaţia libertăţii sale!" Adică, istoria unei foarte lente şi foarte dureroase descompuneri. Cu vorbele lui Sartre, Baudelaire ar fi fost o experienţă în bocal închis, un homuncul, o dovadă mai mult că alegerea la care recurge omul se identifică în mod absolut cu ceea ce se numeşte destinul său. Relativ în acelaşi domeniu de caracterizări, Maurice Blanchot se întreba dacă nu cumva Baudelaire ar înfăţişa cazul unei reuşite ce-şi trage adevărul sclipitor dintr-o impostură fundamentală. Iată însă că Georges Bataille vede în viaţa lui Baudelaire, şi în aceiaşi termeni, tocmai o sinteză între a fi şi a exista. El numeşte eseul lui Sartre „o agresiune morală împotriva poeziei în general". Nu mai puţin semnificativ se desluşeşte punctul de vedere al lui Boisdeffre, pe care-l entuziasmează tocmai contradicţiile poetului, arta sa fiind, după criticul francez, fructul *a două postulări contrarii şi simultane*: oroarea şi extazul vieţii. Între *durerea care fascinează* şi *plăcerea care ucide*, poetul rămîne indecis, ca şi între *idealul infinit al bucuriei* şi *eternitatea damnaţiunii*, sau între *beţia artei* şi *spaimele hăului*. În acest limbaj încîntător de tînăr, modernitatea îi este certificată poetului chiar de aceste contradicţii, deoarece sensibilitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui o precede pe a noastră. La apogeul societății burgheze, Baudelaire a prevăzut, afirmă Boisdeffre, epoca literaturii absurdului, umorul negru al lui Kafka, universul concentraționar. Cu rezerva că dacă fantasmele inspirației lui sînt moderne, arta îi rămîne a unui clasic. O precizare necesară, căci ea, marcînd aparent o nouă discrepanță, desluşeşte în fond structura adîncă a poetului, vădindu-i legăturile sale cu matca, influențele primite de la Ronsard, Lamartine, Gautier, Hugo. După cum nu poate fi trecut cu vederea aportul unor scriitori englezi : Poe şi De Quincey. Chiar şi influența unor pictori, Holbein, Goya sau Delacroix, sau cea a compozitorului Wagner, partizanul artei integrale, trebuie numite la un poet care şi-a centrat teoria artistică tocmai pe aria corespondențelor, fiind totodată un critic plastic şi muzical eminent.

Cadențele metrice ale versului baudelairian urmează a fi cercetate ținîndu-se seama de întreaga istorie a versului francez, spre a nu se cădea în eroarea de a se considera interpretarea mai liberă a alexandrinului, cu o anumită accentuare forțată a e-ului mut, drept un arhaism voit. Acolo unde Baudelaire a tins spre renovarea versului, el a căutat să redea înseşi sursele mişcării. Urmaşii săi mai tîrzii au creat versul liber, iar cei de pe urmă, poeții suprarealişti, l-au revendicat mai ales plecînd de la teoriile sale artistice. Vorbind despre imaginația poetică, Jean-Louis Bédouin [9] spune că: „Ori, tocmai în ea saluta Baudelaire pe regina facultăților, la care suprarealismul nu încetează de a face apel. Imaginația, despre care Breton avertizează că nu e un dar, ci prin excelență un obiect de cucerit, va fi primul şi ultimul recurs împotriva netrăibilului". Baudelaire credea că printr-o serie de eforturi determinate, poetul se poate înălța la o „originalitate proporțională". El dorea să evidențieze necesitatea acelei muzici intime a poeziei, de care mulți poeți ai secolului XX au uitat, spre propriile alienare. Criticul muzical care apreciase muzica lui Wagner încă înaintea unor muzicieni de profesie atrăgea atenția că poezia franceză posedă o prozodie misterioasă, ca şi limbile engleză şi latină — ce-i erau bine cunoscute — şi punea, astfel implicit, problema raporturilor dintre formă şi fond, fără să se teamă a susține că „orice poet care nu ştie întocmai cîte rime comportă fiecare cuvînt, este incapabil să exprime o idee oarecare". Este celebră ipoteza genialului scriitor, preluată de poeții suprarealişti, că fraza poetică poate imita — apropiindu-se astfel de arta muzicală şi de matematici — linia orizontală, linia dreaptă ascendentă, ba că ea poate chiar urca vertical sau descinde perpendicular, ori urma parabola, zigzagul. Extrema atenție acordată raportului dintre formă şi fond explică extraordinara precizie a mijloacelor, care-l caracterizează.

Criticul contemporan dornic de o sinteză ştiințifică este mai inspirat analizîndu-l pe Baudelaire nu prin prisma acelei geneze a „faptului poetic", ci prin însumarea atitudinilor sale, a căror pendulare nu apare inexplicabilă la o cercetare ce utilizează argumentul faptului concret, ci dimpotrivă. Cînd Charles Baudelaire se entuziasma de activitățile poetului proletar Pierre Dupont, scriind despre el şi lupta lui rînduri învăpăiate, cînd stigmatiza în termeni energici cauzele mizeriei proletariatului industrial al epocii, cînd apărea înarmat pe baricade, în 1848, el proceda cu o deplină sinceritate. Contradicțiile care au urmat învederează însăşi condiția artistului în epocă, dar şi cu un corectiv personal. Cum însă opera este unitară,

[9] *La poésie surréaliste*, Éditions Seghers, 1964, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ea recompune profilul moral al poetului, din care reţinem în primul rînd imaginea unui profund zbucium lăuntric. Paul Claudel, care-l socoteşte pe Baudelaire drept cel mai mare poet al secolului trecut, în calitatea sa de poet al Remuşcării pune o premisă justă, pe care critica ştiinţifică o lărgeşte. Cele două voci care-l chemau pe Baudelaire, una către roadele pămîntului, alta către spaimele hăului, răsună într-o armonie unică, înfăţişîndu-ne şi chintesenţa unei epoci şi pasionantul portret al unui creator. Epigraful pe care i-l dedicase lui Daumier, spirit înfrăţit sieşi, ni-l dezvăluie conform acelei observaţii după care în orice portret reapar sub trăsăturile modelului, cele ale pictorului :

C'est un satirique, un moqueur ;
Mais l'énergie avec laquelle
Il peint le Mal et sa séquelle,
Prouve la beauté de son cœur.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PETR BEZRUČ

SIMONA POPESCU

Bard al ideilor generoase, umanitare și progresiste, poet-cetățean indisolubil legat de soarta poporului său și de evenimentele vremii în care a trăit, Petr Bezruč, de la a cărui naștere Consiliul mondial al păcii a aniversat anul acesta, în septembrie, un secol, merită — credem — să se numere printre iluștrii sărbătoriți ai omenirii.

Fenomen poetic insolit, Bezruč ocupă o poziție singulară în peisajul literaturii cehe de la răspîntia secolului XIX cu secolul XX.

Masive și incandescente, *Cîntecele* lui sînt expresia unei puternice personalități poetice, unică în felul ei, dar, în același timp, explicabilă în împrejurările istorice care au generat-o.

Vladimir Vašek (căci acesta e adevăratul nume al celui care a rămas în literatura cehă sub pseudonimul de Petr Bezruč) s-a născut în anul 1867, în Silezia — regiune minieră din Cehia de nord —, al cărei nume va rămîne multă vreme legat de numele poetului care a imortalizat-o în vestitele *Cîntece sileziene*. Tatăl său, Antonín Vašek, profesor la gimnaziul din Opava, era una din personalitățile proeminente ale mișcării de „deșteptare" națională a Sileziei. Influența mediului în care a trăit primii ani ai vieții și exemplul tatălui său vor avea o contribuție hotărîtoare în modelarea personalității tînărului Vladimir.

După terminarea studiilor gimnaziale la Brno, viitorul poet pleacă la Praga unde va urma filologia clasică. Ceva mai tîrziu, în 1889, Vašek debutează (de data aceasta sub pseudonimul Ratibor Suk) cu cîteva schițe realiste intitulate *Studii din Cafeneaua Lustig*. Impregnate de un savuros comic facețios concretizat în verva și veridicitatea dialogurilor, aceste crochiuri sînt magistrale ca simț al limbii vorbite, ca savoare și expresivitate stilistică. Bezruč asemenea lui Caragiale — de care se apropie mult în aceste fragmente de proză — își aude eroii, caracterizîndu-i, în special, prin intermediul modului în care se exprimă. De Caragiale îl mai apropie, de altfel, și ironia comprehensivă, amuzamentul inteligent, umorul simpatetic cu care-și privește personajele și le înfățișează cititorului.

Debutul poetic al lui Vladimir Vašek se va produce însă abia peste un deceniu, mai precis în perioada anilor 1899—1900, cînd îi apar în revista

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 583—590, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Cas" 54 de poezii, cele care vor alcătui sîmburele viitorului său volum, al *Cîntecelor sileziene*, operă clasică a literaturii cehe, principala lucrare prin care Bezruč poate fi considerat una din valorile peremptorii ale liricii moderne universale.

Istoria apariţiei unicului volum de versuri al lui Bezruč nu e nici pînă astăzi complet elucidată. Talentul artistic remarcabil al poetului se făcuse simţit — aşa cum arătam — încă înaintea apariţiei acestui volum. Se pune însă problema cum, în ce împrejurări, acest talent nativ indiscutabil a culminat brusc într-o apoteoză de o asemenea amploare, care a dus la apariţia uneia din cele mai remarcabile piese ale literaturii cehe? Unul din exegeţii poetului, criticul R. Fuchs, definindu-l pe Bezruč prin expresia de „poet fără voie", a sintetizat astfel, într-o butadă, ceva din uimirea opiniei publice şi a criticii faţă de debutul neobişnuit al poetului — anonim pe atunci şi la propriu şi la figurat — şi faţă de enigma care a învăluit mult timp geneza *Cîntecelor sileziene*.

Împrejurarea care a făcut ca din cenuşiul cotidian al vieţii lui Vladimir Vašek să ţîşnească „fantoma sarcastică" a lui Petr Bezruč a fost necesitatea apărării fiinţei naţionale a poporului ceh, ameninţată în acea vreme de pericolul iminent al dezagregării, al deznaţionalizării, în cadrul monarhiei Austro-Ungare. În special ţinuturile mărginaşe ale ţării resimţeau cu maximă acuitate necesitatea eliberării, ca pe o condiţie a însăşi conservării specificităţii fiinţei naţionale, supusă unui lent, dar inexorabil proces de destrămare. În Silezia, problema păstrării specificului naţional se punea cu deosebită stringenţă, ca o problemă de vieţuire sau de dispariţie a ramurii naţionale care trăia în aceste locuri. Oprimării naţionale i se adăuga şi exploatarea socială, căci sfîrşitul secolului 19 marcase în Cehoslovacia — ca şi în întreaga Europă — o nouă etapă în dezvoltarea capitalismului. Contradicţiile de clasă se ascut. Opoziţia între marasmul maselor de minieri şi ţărani, pe de o parte, şi magnificenţa şi opulenţa vieţii marilor latifundiari şi a marilor proprietari de mine şi fabrici, pe de alta, devine ireconciliabilă. Dureroasele tribulaţii ale poporului ceh sînt resimţite de sensibilitatea exacerbată a lui Bezruč ca probleme ale propriei existenţe. Impresiile acumulate aproape imperceptibil de-a lungul anilor s-au concretizat brusc, în jurul anului 1900, într-un mesaj poetic de mare intensitate emoţională, care i-a uimit pe toţi cei care nu cunoşteau procesul evolutiv lăuntric al personalităţii artistice a lui Vašek. În felul acesta au apărut *Cîntecele sileziene*. Dacă premiza fundamentală a apariţiei lor a fost, fără-ndoială, drama naţională şi socială a poporului ceh, o altă cauză la fel de importantă, poate, ca şi prima, dar subordonată totuşi acesteia, a fost drama personală a autorului — boala de plămîni care l-a ameninţat timp îndelungat, epuizîndu-l fiziceşte şi moralicește. În această bătălie acerbă cu boala şi cu moartea, armura de obedienţă şi conformism a modestului şi nereprezentativului Vladimir Vašek s-a despicat, lăsînd să se nască o personalitate nouă, exemplară, puternică — cea a poetului Petr Bezruč, revoltatul social, „rapsodul disperat", „primul şi ultimul bard al Beschizilor", cum s-a autocaracterizat în două din cele mai patetice poezii ale ciclului [1]. Poetul precizează el însuşi într-o scrisoare către editorul său,

[1] P. Bezruč, *Já* (*Eu*) şi *Čtenáři veršů* (*Cititorii de versuri*) în *Slezské písně*, Praga, 1952, p. 114 şi 118.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Herben, îngemănarea celor două împrejurări care în ultimă instanță l-au determinat să scrie *Cîntecele sileziene*:

„Trebuie să vă explic și geneza versurilor mele: ani la rînd am purtat în suflet povara incomensurabilă a asupririi din regiunea de sub Beschizi; trebuie să trăiești acolo ca s-o simți. Polonezii, nemții, autoritățile și marchizul Gero, iar în fața lor întreg poporul, în frunte cu însăși Praga de aur, zace pe brînci — (de aceea cîteodată nici nu-mi vine să cred că strămoșii acestui popor au fost husiții). Am tăcut îndelung, m-am ales însă cu o aprindere de plămîni și mi-a fost așa rău, încît am crezut că mi-a sunat ceasul. O să mă petrec dintre cei vii și nimeni n-o să vorbească despre aceste lucruri: și uite așa am scris cîteva din aceste poezii — proaste și barbare, știu — în care am vrut să exprim oprimarea. Dacă au făcut oarecare impresie, apoi e vorba doar de adevărul lanțurilor zornăitoare, și nicidecum de artă"[2].

Aici, ca și în alte declarații, poetul a contestat valoarea contribuției sale personale în creionarea halucinantelor imagini ale Sileziei natale. Dar dacă autoamăgirea sau mai degrabă modestia e scuzabilă la poet, faptul nu e justificabil în măsură analogă pentru exegetul operei sale. Spunem aceasta, pentru că printre criticii care s-au ocupat de lirica bezruciană a circulat timp îndelungat părerea nefundamentată, că versurile poetului ar fi lipsite de acea transfigurare poetică care imprimă materialului documentar brut valoare artistică.

S-a afirmat chiar că poezia lui Bezruč ar reflecta cu fidelitate absolută realitățile sileziene, și ca atare ea ar constitui doar un document istoric și statistic — prețios, desigur, prin implicațiile lui sociale — referitor la situația națională din Tešinsko și Ostrava, în deceniul al nouălea al secolului trecut[3]. În felul acesta, Bezruč e redus la dimensiunile unui simplu istoriograf al regiunii natale, istoriograf căruia i se recunoaște totuși — paradoxal — vizionarismul neliniștitor, erudiția neobișnuită, puterea de a creea simboluri.

Cu siguranță că viziunea poetică a lui Bezruč își are rădăcinile, în primul rînd, în cunoașterea directă a ținutului natal, în care poetul și-a trăit copilăria, și în care s-a reîntors apoi de nenumărate ori. Dar de aici, pînă la a afirma că poezia lui depinde exclusiv de realitatea empirică — formă eufemistică, după părerea noastră, prin care era coborîtă la nivelul reportajului versificat — e o distanță foarte mare. E distanța de la cronica rimată, la inefabilul de în altă vibrație al poeziei adevărate. De altfel, marea forță de sugestie a versurilor bezruciene a făcut ca imaginea Sileziei din *Cîntecele* sale, deci a Sileziei poetice, să fie identificată cu imaginea Sileziei reale. Mulți cititori (și din păcate nu numai cititori) au ajuns să confunde cele două realități care sînt totuși distincte, fiecare cu logica sa interioară. Primul, care a formulat cu multă pertinență ideea autonomiei viziunii poetice bezruciene a fost K. Čapek, într-un excelent crochiu intitulat *Meleagurile poetului*[4]:

„Vizitînd ținutul, unde „din stîncă a țîșnit minerul cel hîd", unde „din adîncuri ies flăcări și fum" și în care Maryčka Magdonová s-a aruncat

[2] Cf. J. Nováček, *P. Bezruč a čeští bibliofilové*, Praga, 1937, apud Fr. Buriánek, *Bezruč Toman, Gellner, Šramek*, Praga, 1955, p. 26.

[3] V. Martínek, Bezručův hlas, Praga, 1940, p. 19.

[4] K. Čapek, Basníkův, kraj, în „Literární noviny", 15 august 1937, apud O. Králík, *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc, 1947, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în Ostraviţa cea iute, călătorul resimte vrînd-nevrînd ceva care aduce cu dezamăgirea. Nu, nu pentru că ţinutul din jurul Ostravei, Vitkoviţei sau Místekului nu şi-ar avea frumuseţea lui monumentală ... sau că i-ar lipsi zîmbetul şi gingăşia ... dar călătorul, pătruns de farmecul adînc şi tenebros al versurilor lui Bezruč aştepta în adîncul inimii o lume şi mai tragică, şi mai patetică, un ţinut stigic unde soarele nu luminează şi unde palma omenească s-a schimbat într-un pumn încleştat cu disperare. Chiar dacă cu ochii fizici ar vedea ţinutul silezian aşa cum e el în zilele obişnuite, sau de sărbători, cu ochii minţii îl va avea înainte luminat de fulgerele roşii ale versurilor lui Bezruč; va confunda glasul lui cu intonaţia bărbătească şi rebelă a bardului silezian. Cred că niciodată nu vom înceta să vedem ţinutul lui Bezruč cu ochii acestuia. În aceasta constă, de altfel, magia supremă a adevăratului mare poet : în faptul că modelează o realitate mai durabilă decît cea căreia i se zice realitate materială". Am dat acest lung fragment din studiul lui Čapek, pentru că în el marele prozator a intuit magistral raportul între ficţiunea poetică a Sileziei la Bezruč şi realitatea concretă a ţinutului amintit. Căci într-adevăr, Silezia lui Bezruč depăşeşte (cel puţin într-o bună parte a poeziilor ciclului) graniţa imaginii documentare, realizînd o viziune poetică sui generis, care stilizează realitatea concretă şi personaele fizice într-un simbol monumental cu adînci implicaţii etice şi estetice. Poeziile lui Bezruč din prima etapă de creaţie stau sub semnul simbolismului. Melancolia erotică a primelor elegii face treptat loc sentimentului deprimant al morţii şi marasmului. De aici, prin însăşi logica imanentă a dezvoltării, Bezruč ajunge relativ repede la poezia de revoltă socială, în care conflictul social şi naţional e stilizat în metafore simbolice de mari proporţii. Fabricile, minele şi munţii Sileziei se contopesc într-o imagine fantastică (ca în poeziile *Doar o dată*, *Eu*, *Leonidas*, *Cine-mi va lua locul*?) iar eroul liric bezrucian capătă proporţii de Samson ameninţător, în al cărui glas fatidic răsună mînia celor „70.000" din Beschizi :

„Fereşte din cale-mi ;
mi-s mîinile negre şi hainele ude,
eu sînt doar un simplu miner, iar tu un puternic magnat,
dintr-un palat ai ieşit, iar eu dintr-o biată colibă de lemn,
pe cap port frigiană boneţă, iar pe frunte o palidă umbră"[5].

Deşi năzuieşte să se contopească pînă la anonimat cu oamenii simpli' în al căror nume vorbeşte, eroul liric al lui Bezruč rămîne totuşi titanul romantic, tenebros şi trufaş din poezia *Arătarea cea hîdă*, care declară patetic că va sta neclintit de pază la graniţele ţării :

„Astfel încremeni-voi neclintit — iar neamul meu de mult va fi pierdut —
un veac voi sta cu fruntea pe boltă sprijinită,
iar chinuiţi-mi umeri azuru-i va scălda,
aşa voi sta eu, Petr Bezruč, Ahasverul conştiinţei cehe,
fantoma-ngrozitoare, bardul neamului dispărut"[6].

Poezia e dominată de imaginea grotescă a unei fiinţe monstruos desfigurate de trudă şi exploatare, căreia nu-i lipseşte însă — tocmai din

[5] P. Bezruč, *op. cit.*, *Ty a já* (*Tu şi eu*), p. 115.
[6] P. Bezruč, *op. cit.*, *Škaredý zjev* (*Arătarea cea hîdă*), p. 124. (Toate traducerile din această lucrare ne aparţin).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

această cauză — o anume frumusețe patetică, de un tragism solemn. E într-adevăr „hîdă" această arătare — coborîtă parcă dintr-o pînză de Bosch — cu ochii arși de flăcările cuptoarelor, cu halatul însîngerat fluturîndu-i pe umerii epuizați, cu o mînă zdrobită de un bolovan de cărbune și cu cealaltă purtînd ciocanul de miner.

Prin „autostilizare poetică", Bezruč a conturat, aici și aiurea, imaginea simbolică a însăși Sileziei miniere.

Poetul — căci contopirea eului subiectiv cu cel colectiv e permanentă în poeziile ciclului — apare satanic, demoniac prin ura și patetismul cu care se ridică împotriva dușmanilor neamului :

„A izbit bolovanul
și din stîncă-a țîșnit prorocul cel hîd,
născut din robie, crescut din trădare,
hohotind către lună, blestemînd către soare
cu pumnii strînși amenințînd cerul,
. . . . . .
din stînc-am țîșnit eu !"[7]

Intensitatea urii sale contra dușmanilor poporului ceh, pasiunea incandescentă a iubirii de țară e așa deplină încît poetul se imaginează împărtășind soarta tragică a anticului Leonidas :

„În defileul Termopile, privindu-și drept în față moartea
. . . . . .
stătea Leonidas.
În fața meterezelor Tĕšinului, pe malul Olzei stau eu.
O sută de halebarde, o sută de săbii îmi ating pieptul,
mii de ochi pînditori scînteiază ca torțele,
sînge îmi curge din frunte, sînge îmi curge din ochi,
din ceafă se scurge sînge, picură tot sînge din piept"[8].

În poezia bezruciană, pesimistul, „rapsodul disperat", care prevestea pieirea neamului său, e dublat permanent de revoluționar, de profet. Ideea revoltei și răzbunării — prezentă difuz pe parcursul întregului ciclu — culminează și pîrjolește în *Minerul*, *Ostrava*, *Pětvald*, *Tu și eu*, *Eu*, *Noi și voi*, *Ei și noi* ș. a. Finalul ultimei poezii citate ni se pare a fi concludent :

„Cîndva, ah, cîndva, ziua răsplății suna-va,
cînd simunu-arzător va cuprinde Ostrava,
și cînd înnegriți de cenușe, și luminați de galbene flăcări,
ne vom ridica din adîncuri, ne vom ridica din uzine,
ne vom ridica într-un lung și unic șirag,
noi din Pětvald, noi cei din Hrušov"[9].

Interesant de relevat e faptul, că atunci cînd vorbește în numele său personal, revolta și dorul de răzbunare a lui Bezruč au totdeauna o accentuată notă de tragism, de disperare, chiar de nihilism, notă care dispare ori de

[7] P. Bezruč, *op. cit.*, *Já* (*Eu*), p. 110 .
[8] *Idem*, *Leonidas*, p. 78.
[9] *Idem*, *Oni a my* (*Ei și noi*), p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîte ori poetul vorbeşte în numele minerilor silezieni, în numele tuturor asupriţilor. Optimismul îi vine, parcă, din încrederea în forţa colectivităţii cu care se identifică, şi din a cărei filozofie stenică se împărtăşeşte. Dar în conştiinţa poetului înfruntarea dialectică a contrariilor e permanentă şi îmbracă forme tragice. Optimismul şi încrederea în finalul pozitiv al luptei se dovedesc a fi precare în sufletul lui . Deşi vorbeşte în multe poezii de revoltă şi răzvrătire, pe ansamblul creaţiei sale, poetul nu are o viziune clară şi concretă a modului în care trebuia dusă lupta, a rezultatelor ei, a clasei căreia-i revenea rolul conducător. De aici, ameninţarea vagă, revolta romantică, satanismul tenebros, tonul sibilinic cu care sînt formulate imprecaţiile la adresa opresorilor. În această direcţie a ei, şi nu numai în aceasta, lirica bezruciană poate fi apropiată — fără teamă de exagerare — de poezia cîntăreţului durerii „înstrăinatului Ardeal", a poetului „pătimirii noastre", de poezia lui Octavian Goga. Apropierea se impune aproape involuntar pentru cine cunoaşte similitudinea situaţiei sociale şi politice a Ardealului şi Ostravei, la începutul secolului 20 : ambele ocupînd poziţii subordonate în cadrul monarhiei Austro-Ungare, ambele ameninţate de pericolul grav al deznaţionalizării. Atît poetul „pătimirii" „plugarilor" ardeleni, cît şi „rapsodul disperat" al Beschizilor sînt exponenţii luptei popoarelor lor pentru libertate naţională şi socială, sînt expresia sensibilităţii colective îmbrăcată în forme individuale exemplare. Perenitatea versurilor poetului ardelean, spunea un critic avizat [10], se explică prin aceea că „în adevăratul etern-uman Goga a gravat în culorile specificului naţional, cu o dăruire şi un talent excepţional, chipul trecător al vremii sale". Ne luăm permisiunea să extindem — mutatis mutandis — afirmaţia de mai sus şi asupra liricii bardului silezian.

Ardealul lui Goga e un uriaş „templu al suferinţei", un soi de Eden terestru trist, plin de duioşie, durere şi lacrimi, unde pe cîmpuri de mătase cresc „fluturi în loc de grîne"[11]. Prezenţa tonului biblic, abundenţa de termeni arhaici, religioşi şi dialectali, creează o anume atmosferă impregnată de tradiţie şi datină, pe fundalul căreia e gravată durerea şi revolta „plugarilor".

Silezia lui Bezruč e şi ea un templu al suferinţei, dar tabloul ei e mai sumbru, mai patetic, mai contorsionat. Nota de duioşie a dispărut, lăsînd loc doar durerii şi disperării, o durere imensă, de un tragism reţinut, mocnit, care izbucneşte din cînd în cînd, ca un „simun arzător". Silezia bezruciană e învăluită într-o atmosferă apăsătoare, apocaliptică. E lumea minelor, a adîncurilor, a tenebrelor, un infern negru din care ţîşnesc cîteodată flăcările roşii ale revoltei. Pe acest abis negru se înalţă „fantoma hîdă" a bardului Beschizilor, care se face purtătorul de cuvînt al durerii seculare a minerilor.

În comparaţie cu Silezia lui Bezruč, Ardealul lui Goga, deşi patetic şi îndurerat, e mai luminos. E o lume solară, lumea satelor şi ogoarelor româneşti scăldate în lumină, lume în care natura cu toate elementele ei e profund umanizată, participînd direct la drama ţăranilor. Chiar în poezia *Clăcaşii*, în care patetismul tragic al suferinţei şi revoltei atinge forme

[10] I. D. Bălan, *Valori literare*, Bucureşti, 1966, p. 174.
[11] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 540.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paroxistice, cadrul desfăşurării acţiunii e puternic luminat de viscolirea orbitoare a miezului unei zile de vară.

Dar să revenim la Bezruč. Mulţi exegeţi ai *Cîntecelor sileziene* (printre care A. Novák, Břídilsky, B. Václavek, Závodský) îl considerau pe autorul lor ca pe un poet lipsit de cultură şi tehnică artistică, o forţă primară dezlănţuită, embrionul unui mare artist. Şi asta pentru că Bezruč — asemenea lui Withman de care a fost apropiat în repetate rînduri — a renunţat la structura clasic-tradiţională a strofelor, a ritmului şi rimei, cultivînd în schimb versul liber grefat pe un material fulgurant, străbătut de un patos avîntat, cu accente dinamice noi. Ori, majoritatea criticilor, cu excepţia lui F. X. Šalda, n-au înţeles că tocmai în forma aparent haotică, cu versuri aspre, bolovănoase, cenuşiu-monotone, oscilînd cîteodată la graniţa între proză şi poezie, în interogaţiile formulate cu o anume naivitate francă, în adresările către sine însuşi, în lungile înşiruiri de nume de persoane şi locuri, stă specificul şi originalitatea celor mai bune versuri bezruciene, a celor care-i conferă un loc de prestigiu în cadrul liricii moderne universale. În critica şi istoria literară cehă s-au purtat şi se mai poartă încă discuţii interminabile în scopul de a se determina dacă Bezruč l-a citit sau nu pe Withman în original şi dacă, deci, datorează ceva influenţei lui directe. Părerea noastră e că făcînd abstracţie de influenţele mai mult sau mai puţin directe, între cei doi mari poeţi au existat incontestabile înrudiri de structură spirituală, care i-au dus în ultima instanţă la rezultate artistice apropiate, cu precizarea că panteismul atotcuprinzător, dar demisticizat, al lui Withman e convertit la poetul ceh într-un sentiment de nelinişte tragică faţă de soarta neamului său.

Exegeţii *Cîntecelor sileziene* au fost surprinşi de asemenea, de abundenţa de elemente dialectale sileziene din poeziile ciclului, considerînd faptul ca un semn de primitivism şi de lipsă de rafinament artistic. De fapt, prin felul în care a folosit aceste elemente, prin structura, patosul şi cadenţa specifică a versurilor sale, Bezruč e incontestabil un poet cult. Importanţa regionalismului său, de limbă şi de viziune, constă în aceea că prin intermediul lui a fost găsită o modalitate nouă, sui generis, de modelare a realităţilor epocii contemporane poetului.

Dar ceea ce i-a derutat în special pe unii critici, făcîndu-i să creadă că poetul a versificat pur şi simplu datele realităţii fără să le transfigureze artistic e — credem — faptul că lirica bezruciană e în ansamblul ei o continuă pendulare între expresia obiectivă şi cea metaforică, între confesiunea directă şi autostilizare, între document şi mit.

După apariţia în volum a *Cîntecelor sileziene*, în anul 1903, Bezruč a continuat să scrie versuri (în special lirică intimă) şi proză (ocazională), fără însă a mai atinge (cu cîteva mici excepţii) starea de tensiune emoţională din primele poezii. Brusc şi enigmatic, aşa cum apăruse, „rapsodul disperat" al Beschizilor reintră în neantul din care se întrupase pentru o clipă. Reapare în locul lui vechiul Vladimir Vašek. Un Vladimir Vašek îmbogăţit şi sensibilizat de experienţa poetică bezruciană. În noua ipostază, versurile poetului nu mai regăsesc decît arar (ca în cazul poeziei *Fluturele albastru*) melodicitatea, plasticitatea şi excelenţa tehnică a versurilor din *Cîntecele sileziene*. Vulcanul clocotitor care incendiase orizontul literaturii cehe la răscrucea a două veacuri se liniştise.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La mai bine de șase decenii de la apariție, *Cîntecele sileziene* nu și-au pierdut capacitatea de emoționare estetică. Procedeele artistice bezruciene au valorificat în mod unic calitățile semantice și eufonice ale limbii cehe, înlesnind sensibilizarea estetică a conceptelor și reliefarea pregnantă a raporturilor existențiale care-l frămîntau pe poet, și care născute din preocupările unei întregi epoci, erau în același timp expresia unor stări subiective de conștiință. În *Cîntecele* lui Bezruč se află — pe deplin realizată artistic — poziția de revoltat a poetului contra tiparelor împietrite ale gîndirii și sensibilității, poziție exprimată, pe de o parte, prin sentimentul negației, dezechilibrului și disperării, iar, pe de altă parte, prin forța sensibilității cu care a vibrat alături de poporul său și implicit alături de întreaga omenire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ALBUMUL JUNIMII

I. OPRIȘAN

Secolul ce ne desparte de începuturile existenței „Junimii" a fost suficient pentru a arunca asupra entuziastei „societăți" ieșene o aură legendară. La aceasta au contribuit în bună măsură însiși membrii ei ce nu s-au sfiit să facă o maximă popularizare întîmplărilor de tot soiul din cadrul cercului. Augmentîndu-le cu malițiozitate, detractorii contemporani și posteriori n-au avut nici ei un rol mai mic în îngroșarea misterului și în sporirea prestigiului „societății".

Dar ceea ce a dat, oarecum, fundament acestei situații a fost faptul că documentele menite să aducă lumină asupra desfășurării vieții intime a societății au rămas necunoscute. Cu excepția unei liste a membrilor și a acelor atît de lapidare procese-verbale, istoricul literar nu găsește o acoperire arhivistică numeroaselor anecdote și fapte puse pe seama junimiștilor. Însemnările zilnice ale lui Titu Maiorescu, diversele amintiri [1] ale celor ce au frecventat cenaclul, dată fiind atenția deosebită acordată persoanei autorului, nu lasă decît o imagine palidă a vieții de „salon". Uneori acestea s-au dovedit în parte chiar false — cum memoriile lui George Panu. Singura excepție fericită ni se pare a fi cartea lui Iacob Negruzzi : *Amintiri din Junimea*. Totuși după mărturisirile acestuia din urmă, cercetătorul literar ar fi putut afla foarte multe lucruri din cele două dosare ale Junimii : *dosarul aniversărilor* și *dosarul curiozităților*. Din nefericire, însă, cel dintîi — și poate cel mai interesant, unde membrii cenaclului se înfățișau dezbrăcați de toate convențiile — s-a pierdut, sau mai degrabă cred că a fost făcut pierdut, încă de la banchetul din 1873. O soartă similară a avut și cel de al doilea dosar, pe care îl cunoaștem măcar parțial din mostrele extrase de Iacob Negruzzi în cartea sa. Un album cu aforisme „compuse într-un cerc literar din București" [2], atribuit de Tudor Vianu lui Titu Maiorescu [3], a rămas tot fantomatic.

Iată însă că timpul ne restituie un prețios document al „societății" nemenționat de nici unul din memorialiștii ei. Este vorba de manuscrisul 1489 de la Biblioteca Academiei — un fel de carte de aur a Junimii, în care aproape toți membrii acesteia și-au înscris numele în josul cîte unei însemnări : aforism, poezie, comentariu, glumă etc., spre a rămîne ca amintire. Achiziționat în 1951 de la generalul Mihai Negruzzi, manuscrisul se prezintă sub forma unui splendid album în octo, legat în piele și ferecat, a cărui încuietoare a fost însă spartă. Cu excepția unei

[1] Desigur, în această privință materialul epistolar constituie un document prețios — insuficient însă pentru refacerea vieții cenaclului.

[2] Cf. „Convorbiri literare", an. XIV, 1880, p. 21—22, 60—62, 134—136, 178—180.

[3] V. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I., Casa școalelor, 1944, p. 284.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16. NR. 4. P. 591—610. BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

consemnări făcută de Al. Tzigara-Samurcaș în numărul jubiliar al „Convorbirilor literare" din 1937, albumul este complet necunoscut și, am putea spune, inedit, deoarece directorul de pe atunci al revistei nu-și propunea să facă o investigație asupra întregului manuscris, ci reproducea pur și simplu în facsimil, comentîndu-le, însemnările celor cinci corifei ai Junimii. De altfel, afară de știrile cu caracter mai larg din care aflăm că „autografele fac parte dintr-un album ferecat, în care neobositul Iacob Negruzzi a adunat, de la mai toți membrii Junimei cîte o gîndire sau sentință" și că „începutul îl face Vasile Alecsandri, după care urmează în ordinea respectată și aci, cei cinci întemeietori", Tzigara-Samurcaș se pierde în epigrafie caracterologico-evocativă de tipul : „După al lui conu Petrache, urmează scrisul lui conu Toderiță, care prin unele frînturi amintește, parcă, slovele chirilice, pe care le-a practicat și de care a rămas legat ca de orice era specific românesc" etc.

Nu știm cui aparține ideea unui asemenea album — practica era de altfel la modă — dar data cînd a început să fie concretizată ni se pare semnificativă. Cele dintîi trei însemnări, poate și a patra, nedatată, aparținînd lui T. Maiorescu, P.P. Carp, Th. Roseti și, respectiv, lui V. Pogor consemnează ziua de 23 decembrie a anului 1878 — an în care Junimea își sărbătorea cea de a cincisprezecea aniversare. Și deși legătura cu jubileul din 12/24 noiembrie nu poate fi stabilită în nici un fel, ea trebuie bănuită, totuși. Să nu uităm că din aprilie a aceluiași an datează și începutul celuilalt album, cu numele tuturor membrilor „societății" — cele două documente consemnînd, oarecum, momentul în care junimismul începe să fie privit ca un fenomen istoric, și, deci, cînd obiectivele sale sînt în cea mai mare parte realizate.

Cît despre împrejurarea concretă căreia îi datorăm nașterea albumului de față, ea trebuie legată de călătoria pe care Titu Maiorescu o întreprindea la sfîrșitul anului 1878 în vechea cetate de scaun a Moldovei și despre care avea să noteze în jurnalul său : „De Crăciunul românesc 1878 și Anul nou 1879 am fost la Iași, Berlin, Viena, iar la 9/21 ianuarie 1879 îndărăt"[4]. Poate tot în salonul lui V. Pogor, unde cu 15 ani în urmă se puseseră bazele societății Junimea, va fi răsărit și ideea albumului. Cert este că la această întîlnire nu participau decît patru din cei cinci întemeietori. Iacob C. Negruzzi lipsea. Semnătura sa este în întîrziere cu două zile față de eveniment. Va fi aparținut și această inițiativă tot lui Titu Maiorescu ? În mod sigur, însă, cel care va răspunde de colecționarea „aforismelor" va fi „neobositul Iacob Negruzzi" — cum îl califică Tzigara-Samurcaș. Aceasta reiese de altfel și din însemnările cuprinse în album. O aflăm atît din notița lui M. D. Cornea — care nu găsește altceva mai bun de scris decît să-i facă redactorului „Convorbirilor" o declarație de simpatie : „Dragă Iacovache, eu mult te iubesc" — ,cît mai ales din rîndurile lui I.L. Caragiale : „Coconul Jaques zice că să-i scriu un aforism.. Eu stau la gînduri... fac nazuri... nu știu ce să scriu... Coconul Jaques exclamă : « Niciodată Brătianu n-a avut atîta răbdare în politică cît mine în literatură !... »"

Privit, după cum se vede, cu destulă ironie — alteori lucrul apare și mai evident : „Acuma cînd îs sigur că voi trece și eu la, posteritate, — scrie V. Castano — nu mai pot de bucurie !" —, Iacob C. Negruzzi reușește totuși, ca în decurs de mai bine de șase ani (între 23 decembrie 1878 și 3 februarie 1885)[5] să strîngă, la Iași și la București, autografele a 84 din cei 111 membri cîți sînt consemnați în „Albumul societății Junimea", plus alte patru de la persoane a căror nume nu figurează acolo : A. Chibici Rîvneanu, Ursianu Valerian, M. Cristodol — Cer... (?) și I. N. Constandin (?). Pentru valoarea și mai ales intenția documentului, trebuie semnalată, de asemeni, prezența oarecum post-mortem a trei dintre vechii membri junimiști — N. Skeleti, Scarlat Capșa și Nicu Cazimir — , decedați la data respectivă, prin însemnări făcute cu alte ocazii și pe care I. C. Negruzzi le-a lipit între filele albumului, într-un gest de pioasă considerație.

---

[4] Cf. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu Pogoneanu, I (1855 — 1880), Editura librăriei Socec & co., S. A. București.

[5] Ultima însemnare datorată lui I. A. Bassarabescu, datează tocmai din 22 mai 1932. Ea a fost colecționată probabil de generalul Mihai Negruzzi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce ulmeşte însă mai mult în cadrul acestui album este faptul că semnatarii diverselor rînduri nu apar în ordinea în care au scris — de la o pagină la alta existînd foarte mari salturi temporale — , ci, aproximativ, în ordinea în care au fost primiţi în cadrul „societăţii". Cu spiritul său metodic — poate numai ca urmare a unei hotăriri prealabile a fondatorilor — , I.C. Negruzzi va fi stabilit fiecărui membru pagina pe care trebuia să scrie. O singură excepţie va fi fost admisă de toţi — în privinţa lui Vasile Alecsandri, căruia i se oferă primul loc, spre a nota într-un fel situaţia sa onorifică[6]. Încolo, cu mici excepţii, ordinea este aceea a albumului menţionat, încît acesta pare o anexă mai dezvoltată a celuilalt.

În ce priveşte conţinutul — cum era şi firesc într-o asemenea împrejurare —, manuscrisul este foarte variat, cuprinzînd deopotrivă : poezii sau fragmente de poezii mai vechi, poezii dedicate special albumului, poezii populare, aforisme şi cugetări, dictoane latineşti, proverbe, amintiri, traduceri, judecăţi şi definiţii ce implică destăinuirea poziţiei filozofice a autorului, comentarii mai largi asupra diverselor probleme, gînduri trezite de starea social-economică din ţara noastră, glume şi anecdote, o însemnare în italiană şi chiar un desen în cărbune. Faţă de o asemenea diversitate a însemnărilor e greu de găsit un fir director după care să ne conducem. De aceea ne vom mărgini să semnalăm doar pe acele dintre ele ce aduc o oarecare contribuţie fie la cunoaşterea personalităţilor respective, fie la conturarea mai clară a atitudinii şi direcţiilor junimiste — lăsînd cititorului întreaga satisfacţie a savurării ineditului celor mai multe din textele pe care le reproducem la capătul acestor rînduri.

Desigur, dat fiind caracterul albumului şi mai ales limita spaţială impusă, nu ne putem aştepta la lucruri extraordinare, care să provoace răsturnări spectaculoase. Totuşi, cadrul intim al acestuia, obligaţia implicită la o mai mare sinceritate, dă mărturiilor un spor de autenticitate faţă de textele încredinţate tiparului, provocînd cel puţin într-un caz o aparentă contradicţie. Este vorba de însemnarea lui Vasile Conta ce infirmă întreaga sa concepţie gnoseologică, plasîndu-l pe filozof în categoria agnosticilor : „Singurul adevăr absolut accesibil nouă — scrie el — este că nu putem cunoaşte nici unul". Faptul nu trebuie creditat însă prea mult, deoarece, în mod cert, ne aflăm în faţa unui paradox, ca multe altele.

O surpriză oarecum asemănătoare ne-o provoacă reflecţia lui A.D.Xenopol ce se dovedeşte aici adeptul mişcării aparente — superficiale — : „Marea — afirmă el — îşi tulbură a ei valuri numai cît la suprafaţă, atmosfera numai în partea ce se apropie de pămînt, ambele în preajma neamului omenesc ; parcă de la veşnica lui mişcare ar sorbi puterea neodihnei lor ; departe de dînsul în adîncul oceanului şi în afundurile spaţiului domneşte liniştea şi tăcerea".

Nu mai puţin interesantă ni se pare, de asemeni, cugetarea lui Ion Creangă pornit să explice existenţa prin prisma viziunii eminesciene de care va fi fost puternic influenţat la acea dată. Însă după un enunţ prealabil destul de convenţional, humuleşteanul ni se dezvăluie în adevărata lui înfăţişare nedisimulată : „Ce este lumea şi noi într-însa ? / Totu-i vis, toate-s păreri: / Şi viaţă şi plăceri şi dureri şi mîngîeri. — / « Zi-i, măi frate, lume şi te mîntue »". Însuşi Mihail Eminescu este prezent cu un fragment din oda *Către Bulatius* — o variantă deosebită de toate cele comentate de Perpessicius, ceea ce ne vorbeşte de importanţa deosebită a acestui poem în cadrul creaţiei sale artistice.

Mai puţin obişnuită însă este prezenţa lui Ioan Slavici cu o poezie de aspiraţii evazive. După epigramele publicate în 1871—1872 şi afară de cele din scrisorile către I.C. Negruzzi, şi bineînţeles, afară de drama în versuri *Bogdan Vodă*, poezia de faţă constituie singura mărturie a continuării preocupărilor sale poetice dincolo de 1880, şi mai ales prin cea de a doua strofă, dovada unei incontestabile vine poetice, pe care regretăm că nu a exploatat-o mai intens. Dar iată poezia : „Cînd mă fură gîndul / Şi mă duce făr'de veste / Spre-o senină lume / Ce n-a fost şi nici nu este, / Blînda ei făptură îmi răsare / Dè departe din senina zare. / O privesc şi Doamne ! / Doamne, cît de bine-mi pare, / Că o port cu mine / Şi că-n astă lume n-are / Nimeni dreptul să mi-o dele, / Nici puterea să mi-o ieie."

[6] Însemnarea lui V. Alecsandri datează din anul 1879.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trecînd peste manifestările cu totul individuale, de oarecare importanță, pe care le-am semnalat mai sus, sîntem surprinși să constatăm totuși o anume orientare a semnatarilor în două direcții : pe de o parte către o filozofie sumbră a neputinței umane și a nimicniciei vieții dintre ai cărei reprezentanți citățm doar pe V. Alecsandri, P. V. Grigoriu și A.C. Cuza ; și pe de alta — și aceasta ne interesează în primul rînd — , către o filozofie optimistă a perfectibilității continue, căreia P.I. Missir îi găsește expresia cea mai fericită, deși limitată doar la domeniul juridic : „Progresul elimineză încetul cu încetul din dreptul pozitiv elementele streine dreptății". Specific acesteia din urmă este combaterea vehementă a pesimismului și scepticismului ca în tăioasa replică a lui A. Beldiman — : „Pesimismul este filozofia neputincioșilor. Această boală uricioasă a timpului nostru trebui combătută cu înverșunare, căci altmintrelea ajungem în practică, acolo unde ne duce teoria, adică — la nimic. — Clase[le] sociale căzute în pesimism n-au alt viitor, decît pieirea" — , dar și în intervenția lui G. Roiu sau în crezul poetic al lui Anton Naum : „Poetul este solul păcei, el este preotul ales ;/ Iar nu un sceptic trist și răce, un gînditor neînțăles/ Menit zădarnic să desfire înfricoșatele probleme !" etc. Or, faptul ni se pare deosebit de semnificativ dacă îl raportăm la contextul epocii. Pesimismul postpașoptist căruia lira eminesciană îi dăduse glas atît de strălucit, începuse încă din timpul vieții poetului să se consolideze într-o manieră detestabilă, ce făcea ravagii în literatură. Însemnările citate ne dovedesc că și în această privință grupul de la Junimea se afla pe o poziție sănătoasă, anticipînd atitudinea salutară a scriitorilor noștri progresiști de la sfîrșitul veacului trecut.

Dar atitudinea specific junimistă ni se relevă mult mai evidentă din alte cîteva pagini ale albumului în care diverșii semnatari — fără a privi realitatea prin prisma unei așa-zise „optici" junimiste — , dau glas tocmai acelor tendințe generale ce au făcut faima grupării ieșene, permițîndu-ne să vorbim despre „societate" ca despre o largă familie de spirite care într-un moment social-politic determinat, a adoptat o atitudine fericită, pe care istoria nu a infirmat-o decît parțial.

Surprindem astfel, mai întîi, în textele colecționate, o jovialitate naturală, mergînd de la dezinvoltura autopersiflării și de la plăcerea actului gratuit de tipul însemnării lui Melik : „Să scriu ? / Ce ! / nimic / Melik", pînă la tonalitățile caustice ale ironiei, ca în sarcastica notă a lui G.I.Bejan : „Nu toate mușțele fac miere, și nici toți membrii Junimei literatură". Ne aflăm de fapt în fața manifestării vii, a ceea ce T. Vianu considera drept una din notele fundamentale ale „Junimii" — ironia.

Direcționată în sens mai larg către problemele sociale, nota aceasta se îmbină cu o altă trăsătură a junimismului : antipoliticianismul, sau mai degrabă antiliberalismul, prezent și el în textele albumului sub forma criticii demagogismului și a patriotismului de comandă, ca în amuzanta „definițiune a patriotismului" dată de I. Caragiani — „Fraților, și eu sunt patriot, și eu îmi iubesc țărișoara mea, dați-mi și mie un post, că mor de foame" — , sau sub forma admonestării fluctuației principiilor în funcție de interes, ca la Ion Ianow : „Diplomați așa ca mine / Mulți și pe la noi mai sunt ! / Cum politica le vine / Așa se dau după vînt./ Dacă bate vîntul tare/ De la nord către apus,/ Îi vezi ziua-mează-mare/ Cum spre sud buluc s-au dus./ De se-ntoarce vîntu-n țară/ De l-apus spre răsărit,/ Unul cîte unul zboară/ Și-ndărăpt toți au venit./ Iar de-i vremea cam sănină/ Cum e azi soare cu dinți,/ Vin cu toții și se-nchină/ Fiind diplomați cuminți".

Dar tendința cea mai remarcabilă a membrilor semnatari, înscriindu-se pe o linie cunoscută a „societății", o constituie grija — prezentă pînă și aici — pentru destinele noastre naționale, pentru îmbunătățirea continuă a stării de lucruri. Abordarea problemei este comună mai multora. Ne oprim însă, pentru sugestivitatea ei, numai la însemnarea lui I. Pop Florentin : „Cînd am privit progresul nostru în comparație cu — nimica — scrie el — m-am îngîmfat — cînd l-am văzut în comparație cu ce ar fi trebuit a se face — m-am alarmat....

Trebuie să facem o agitațiune pentru generalizarea instrucțiunii și a educațiunii în tot poporul ; căci fără de aceasta suntem în pericul".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Desigur, analiza ar putea fi continuată mai departe, prezentînd şi restul materialului. El nu ridică însă probleme deosebite. Unele din însemnări, chiar, sînt lipsite de orice valoare, fiind consemnabile numai datorită împrejurării în care au fost scrise şi a greutăţii numelui autorilor. Totuşi, dincolo de aceste cazuri, şi de inegalităţile dintre un text şi altul, aforismele, comentariile, dictoanele, glumele etc. etc. prezente în album sînt demne de luat în consideraţie oricît de minimă ar fi contribuţia lor la înţelegerea personalităţii fiecăruia din semnatari, iar în ansamblul lui, documentul ne lasă măcar o firavă imagine a vieţii de „societate" prin care Junimea a rămas celebră pentru totdeauna.

MANUSCRISUL ROMÂNESC 1489

f. 1

O ! soartă schimbătoare ce rizi de omenire !
Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire !
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiş !...
Prăpastia-l aşteaptă cu-adîncu-i prăvăliş !
. . . . . .
Mizerie ! cu gîndul pătrund bolta cerească
Şi braţul meu nu poate o piatră să urnească !

(*Despot în închisoare*)
V. Alecsandri
1879

f. 2

O măsură a oamenilor şi a lucrurilor este proprie (a ?) lor umbră.

T. Maiorescu
23 Decemvrie 1878

f. 2^{v}

Fenomenele istorice sunt rezultatul unei lucrări latente ce se ascunde în dosul mişcărilor politice. Deacole provine că istoricii ce primesc a fi înrîuriţi de principiile politice fac rea istorie şi politicii ce se conduc după doctrina istorică fac rea politică.

Cele mai ilustre exemple în această privire sunt Mommsen şi Guizot.

P. P. Carpp
23 Dec. 1878

f. 3

Lipsiţi de orice simţ de solidaritate cu cercurile mai strînse sau mai largi în care trăim, noi în loc de a reprezenta o organizare oarecare, nu suntem decît o turmă turbulentă şi incoherentă de indivizi.

Conv. lit. 1 apr. 1874 Th. Roseti
23 Decbr. 1878

f. 3^{v}

Nu este om mai deşărt decît cel plin de sine însuşi.

V. Pogor

f. 4

. . . . . .
. . . . . .
Şi poate .... (căci în lume sunt toate-mpreunate,
Verigă de verigă de-acelaş lanţ legate)
Şi poate-a sosi timpul cînd micul început
Ce noi şi alţi mai vrednici aicea am făcut
Crescînd încet cu-ncetul sub razele din soare
La geniuri măreţe odat-a da născare;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și ele or să cate cu foc și rîvnă multă
Cine-ntr-o limbă încă barbară și incultă
Au fost întâii care cu dor ne-nteresat
Frumosul, adevărul să afle au cercat!

Conv. Liter. 1 Jan. 1879
I. C. Negruzzi

25 Decbr. 1878

Iașii

f. 4v

Cimilitură

Suntem mici și inimoase
Harnice și sgomotoase;
O săgeată-i arma noastră!
Munca noastră cea cătată
O ferim de lumea toată;
Doamna noastră-o aparăm
Dar de-un străin ascultăm.

București 1881 Mai 12 Martie

N. Culianu

f. 5v

Gonii spiritul la vale
Ș-întîlnii prostia-n cale

Iași 1881 Iuni 12
G. Racoviță

f. 5v

Funcțiunea publică e pentru mulți moartea inteligenței.

N. Mandrea

1881 mai

f. 6

Deï erat in fatis

N. Burghelea

1881 Mai 12

f. 6v

N. Skeleti†

Lacrimi

Lacrimi și iar lacrimi și altă mîngaere
Nu este pe pămînt;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În fericire lacrimi şi lacrimi în durere
Ş-aşa pîn-la mormînt !

f. 7 v

Ca pe copii nemernici ne amăgeşte firea ;
În zioa cea de *mîne* noi punem fericirea
Iar zioa de *azi*, lungă şi sarbădă ne-apare
Şi numai cînd sburat-au de dînsa rău ne pare.

1879 Januarie 12

N. Gane

f. 8

Să scriu ?
Ce !
nimic
Melik

aprilie 21
1879

f. 8v

Scarlat Capşa †
Căutătura-ţi vra război
Zimbirea ta vrea pace
A m-împăca cu tine voi
Dar de mă lupt îmi place

(versurile sunt de Văcărescu)

f. 9 Nicu Cazimir†

Caro amico mio
Non vi maravigliate se non mi son trovato a casa, Io sono stato costretto di andare fare alcune visite. V'invito, carissimo, a prendere il caffè questa sera (non da me), ma nel[la] confiseria di Stehely. Saro alle 6 ore e vi spero tanto buono da concedermi il placere della vostra grazioza compagnia. Non mi recusate questa grazia.

Il vostro affezionatissimo

„Piccolo Italiano"

f. 9v

Omul nu e nici înger nici dobitoc, nenorocirea este că cel ce vra a se face înger, se arată dobitoc (Pascal-journ.)

M. Cristodol-Cer(?) .

Iaşli

19 Iunie 1882

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 10

Nu tot, ce luceşte,
aur este,
d.e. un album.
Nu tot, ce-i închis tare,
are valoare mare!
Şi tăcui .... s.

P. Paicu Iaşi 1 Juli 883

f. 10v

Decît la oraş codaş
Mai bine la sat fruntaş

L. C. Negruzzi

2 iulie 1881

f. 12

După sfatul Excelenţei Sale m-am ales astăzi din tot tutunul, numai cu tabacherea.

1884 septembre 22

V. Bossie

f. 12v

Dragă Iacovachi, eu mult te iubesc.

M. D. Kornė

2 iunie 1881

f. 13

Definiţiunea patriotismului

Fraţilor, şi eu sunt patriot, şi eu îmi iubesc ţărişoara mea, daţi-mi şi mie un post, că mor de foame.

I. Caragiani

1882 Aprilie 24. Iaşi

f. 13v

A munci spre a se înavuţi este o datorie. A se munci spre a trece de avuţie este o mare prostie

Şt. Nei (?)

f. 14

Ca şi omătul vecinic al munţilor înalţi, scepticismul oamenilor superiori provoacă admiraţiunea noastră; Soarele iute nu poate topi omătul de pe-nălţimea acelor munţi şi farmecul vieţii nu poate ave imperiu asupra unui sceptic ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Or, decît omătul veşnic al munţilor înalţi, mai bine verdeaţa mult variată a unui deal; decît scepticismul oamenilor superiori, mai bine credulitatea şi viaţa plină de iluzii a celui de pe urmă muritor.

G. Roiu

1881, Mai 10

f. 15

Fii cu rost, de vrei să ai rost.

6 ianuarie 1879

D. G. Rosetti

f. 15^{v} — 16

Cît de adeverată şi de frumoasă este această definiţiune, ce s-a dat despre *amor*: „*C'est l'oubli du monde et de soi-même*"!

Cînd dar veneratul nostru Alecsandri zice în frumoasa poezie „Steluţa":

„Şi care-odinioară lucial aşa de viuă*
Pe cînd *eram în lume tu singură şi eu*";

el relevă numai o parte din ceea ce caracterizează adevăratul amor. Acesta face pe o pereche fericită să uite lumea, ce o încungiură, dar totdeodată ca ficecare din ei să uite de existenţa sea proprie tocmai prin aceasta, că şi unul şi altul-şi simte fiinţa trecută, ca să zic aşa, în sufletul aceluia a cărui inimă s-a confundat cu a sea.

Trebuie însă adăogit, că numai inimile curate, nobile / şi entuziaste sînt susceptibile de un astfel de amor, a cărui natură e aproape cerească şi constituie cea mai mare, cea mai adevărată fericire aici pe pămînt . . !

(Iaşi, în Ian. 1880)

Natură fericită (cu toată aparenţa contrarii), dar totdeodată şi nefericită: lacrămile cu risetele se ingină în pieptul meu şi luptă în deşert să se alunge unele pe altele. Primele mi-au alimentat credinţa în seriozitatea vieţii; celelalte mi-au întreţinut puterea de a da încă un preţ vieţii în mijlocul chinurilor mele!

N. Ch. Quintescu

Bucur. în 6 Dec. 883

f. 16^{v}

Unde mă mînă dorinţa făr'de odih[n]ă, repaos?
Ţinta n-o văd, n-o cunosc. De mă întorc spre apus,
M-aş cufunda în marea uitării cum soarele-n noapte;
Spre răsărit de privesc — ah! tu speranţa de-apui
Nu mai răsari ca cel soare senină, uiţi obicelul
De-a străluci şi-ncînta. Calea spre mîndru-mi destin —
Veşnic pierdută! sigur am mers-o numai o dată —
Amor cel mult iscusit conducător îmi era.

6 Ianuarie 1879

S. Bodnărescu

f. 17

Verba volant = o garanţie a posterităţii contra multor prostii.
Scripta manent = o ameninţare de care puţini ţin seama.

Gr. Buicliu

În 15 Iunie *1881.*

* În original: „Şi care-odinioară lucial atît de vie".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 17v

Oamenii în viața lor urmăresc același scop, numai mijloacele cu care se servesc sunt diferite

Th. Cerquëz

Iunie 1882

f. 18

Acuma cînd îs sigur că voi trece și eu la posteritate, nu mai pot de bucurie!

6 Nov. 83

V. Castano

f. 18v

„Nu se va pute oare ca pînă în sfîrșit să pătrundem Natura pînă la temeliile ei?" zice Goethe. Vai! Dar ce ar mai rămîne atunci bietului muritor cînd nu va mai ave taine de dezlegat? Ceea ce rămîne copilului după ce a spintecat păpușa că să afle ce are în lăuntru. — Viața nu ar mai ave nici micul ei preț de astăzi ...

Iași. 1/13 Oct. 1883

I. N. Constandin (?)

f. 19

Laude se cade Ție
Să-ți aducă toți Românii, Dumnezeule prea sfînt.
Căci c-o nouă-mpărăție
Țara lor împodobește vechiul Tău pămînt

18 Maiu 1881
București

Scipione I. Bădescu

f. 19v *18 Mai 1883*

Pămîntul se întâlnește cu cerul, — nu în orizonturile aparente, ci în inimele alese...

Lt. colonel Th. Șerbănescu

f. 20

Totul fiind relativ
Ori ce idee voi pune aci va fi relativ bună și relativ rea, nu pun dar nici una, rezultatul fiind același.

10 Martie 1879

Adj. I. G. Bengescu

f. 20v

Sunt multe lucruri ce nu îndrăznește cineva să le întreprindă fiind că par grele, dar sunt încă și mai multe care nu sunt grele decît din cauză că cineva nu îndrăznește să le încerce.

13 (?) Ianuarie 1878 George C. Negruzzi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 21

Cînd am privit progresul nostru în comparaţie cu — nimica — m-am îngîmfat; — cînd l-am văzut în comparaţie cu ceea ce ar fi trebuit a se face — m-am alarmat ...

Trebuie să facem o agitaţiune pentru generalizarea instrucţiunii şi a educaţiunii în tot poporul; căci fără de aceasta suntem în pericul. —

26 Iunie, 1883

I. P. Florentin

f. 21v

Jelui-m-aş şi n-am cui;
Jelui-m-aş codrului;
Codru-l jalnic ca şi mine,
Că nici frunza nu-i rămîne
Numai goale clomburele,
Să le bată vînturi grele ...
Vremurile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile!

(Cîntec popular de pe la Criş în Ungaria)

Martie, 1879

M. Pompiliu

f. 22

Inteligenţia şi *Talentul*, sunt aproape comune Românilor!
Caracterele sunt foarte rari!

Trebuie a *încuragia* dezvoltarea celor d-întâi. A se pune *multă silinţie*, pentru a forma pe cele d-al doile.

Iaşii 26 Februar 83

T. Ciupercescu

f. 22v

Vanitatea se încuibează adeseori şi-n inemele bune. Invidia însă, nu-şi face cuibul decît în inimele rele.

Th. M. Buiciu

Iaşii
29 Oct. 1882

f. 23

[un desen în cărbune: peisaj cu plopi de „T. Buiuclu"].

f. 23v

„A fi sau a nu fi ..."

A fi este puntul de contact între nu am fost şi nu voi fi, cari amîndoă formează cea ce Este; prin urmare a fi nu e decît o iluziune

P. Verussi

30 x^{00} (XII?) 78

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 24

I

Amiciția adivarată nu poate fi decît între inimele care se-nțieleg.

II

D-zeu a lasat libertatea popoarelor; acei ce se lupt pentru libertate se lupt pentru D-zeu.

în 25 Ianuarie 1884

C. Leppadato

f. 24

Marea își turbură a ei valuri numai cît la suprafață, atmosfera numai în partea ce se apropie de pămînt, ambele în preajma neamului omenesc; parcă de la vecinica lui mișcare ar sorbi puterea neodihnei lor; departe de dînsul în adîncul oceanului și în afundurile spațiului domnește liniștea și tăcerea.

6 Ianuarie 1879

A. D. Xenopol

f. 25

Nihil timendum Recte facienti.

1882 Iuniu 8 Th. Christodulo

(?) ! (XXX) (X)

f. 25v

Grijile noastre pier prin minte și-nțelepciune,
Nu de vr'un loc ce răsare domnind din apele mării:
Cerul deasupra-l schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o.

Horatius Ad. Bullatium

M. Eminescu

f. 26

Vechi membru honorar al Junimei profit de această ocaziune pentru a da și eu o mică scrierei la appreciarea collegilor mei.

N. Callimaki-Catargi

Iași 19 Iunie 1881

f. 26v

Dreptul nu este o idee logică, ci o idee de putere; de aceea Justiția, care ține într-o mînă balanța în care cîntărește dreptul, poartă în cealaltă mînă sabia, cu care se servește spre a-l valorifica. Sabia fără balanță este forța brutală; balanța fără sabie este dreptul în stare de neputință. Ele se completează una pe alta, și dreptul domnește numai atunci cînd puterea desfășurată de justiție pentru a ține sabia este egală cu abilitatea ce o pune la mînuirea balanței.

(din Ihering)

V. Tasu

1882 april 10

Iași

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 27

Omenirea se teme de necunoscut şi se ţine de ce posedă, ori ce aceasta ar fi; fiecare pas înspre progres s-a făcut cu frică că duce la peire. —

G. Panu

f. 27v

Sînt convins: că totul ce ne înconjoară precum şi noi înşine sîntem supt cîrmuirea unor legi nestrămutate şi că toată străduinţa inteligenţei noastre stă întru a le afla şi clasifica. Aceste legi îşi au o existenţă în sine. —

1879 Ianuar 13
A. Lambrior

f. 28

Poetul este solul păcei, el este preotul ales;
Iar nu un sceptic trist şi răce, un gînditor neînţăles,
Menit zădarnic să desfire înfricoşatele probleme!
El e trimisul *Mîngîerei* cînd vin momentele supreme!
E porumbiţa vestitoare ce peste ape au zburat,
Şi Chivotului în pieire aduce creanga de uscat!

Naum. *1881 Iuniu 7 Copou*
(Din versurile adresate lui Leopardi)

f. 28v

O discreţiune prea mare e o indiscreţiune.

—

Pericolul nu produce totdeauna frica; frica produce adeseori pericolul.

—

Adevăratul amor e totdeauna hrănit: astăzi speranţa, mîne amintirea.

—

X. C. Gheorghiu

Iassy, 5 mai 1883

f. 29

Diplomaţi aşa ca mine
Mulţi şi pe la noi mai sunt!
Cum politica le vine
Aşa se dau după vînt.
Dacă bate vîntul tare
De la nord cătră apus,
Îi vezi ziua-meazăă-mare
Cum spre sud buluc s-au dus.
De se-ntoarce vîntu-n-ţară
De l-apus spre răsărit,
Unul cîte unul zboară
Şi-ndărăpt toţi au venit.
Iar de-i vremea cam săninâ
Cum e azi soare cu dinţi,
Vin cu toţii şi se-nchină
Fiind diplomaţi cuminţi.

Ioan Ianow

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 29v

Singurul adevăr absolut accesibil nouă este că nu putem cunoaşte nici unul.

V. Conta

1878 Dec. 30

f. 30

Lex mihi Mars

1880 April 12
Iassi

Gh. Radu

f. 30v

Când mă fură gândul
Şi mă duce făr'de veste
Spre-o senină lume
Ce n-a fost şi nici nu este,
Blânda ei faptură îmi răsare
Dè departe din senina zare.

O privesc şi Doamne!
Doamne, cît de bine-mi pare,
Că o port în mine
Şi că-n astă lume n-are
Nimeni dreptul să mi-o deie,
Nici puterea să mi-o ieie.

Bucureşti $\frac{12}{24}$ Mai 1881 *

Ioan Slavici

f. 31

Si reale vivis, ne cura verba malorum.

V. M. Burlă

f. 32v

Scopul vieţii. — Care este? Unii au zis plăcerea, alţii virtutea, iar alţii fericirea. Mai târziu când corupţiunea omenirei, împreună cu răutatea şi durerea s-au înnălţat la un grad înspăimîntător, oamenii, prin o falsă înţelegere şi o aplicare neadevărată a cuvintelor lui Christos, au voit a pune scopul vieţii afară din această lume, într-o regiune ideală numită „cer". Alţii iar au zis că viaţa n-are scop şi cea mai înaltă ţintă a vieţii este de a ne elibera de existenţa acestei lumi.

„Scopul vieţii este viaţa însăşi", însă, bineînţeles, viaţa iar nu ezistenţa; adecă esenţa ezistenţei. Iar viaţa e activitate. Însă numai acea activitate merită numele de adevărată viaţă, care n-are alt scop mai înalt decît sine. Astfel este iubirea, cugetarea, creaţiunea, producţiunea artistică. Viaţa fără acestea e un rău.

M. Strajanu

Bucureşti 24 mai 1881

*. Data este scrisă de M. Eminescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 33

Mulţi ar dori să cunoască destinul lor viitor şi mai cu seamă momentul de a se săvîrşi din viaţă; dear de ar şti una ca aceasta, chinul lor moral ar fi mai mare, şi dorul le-ar trece îndată.

I. Fotti

7/19 *Mai 1882*
Iassy

f. 33v

Ce este lumea şi noi într-însa? —
Totu-i vis, toate-s păreri:
Şi vieaţa şi plăceri şi dureri şi mîngîeri. —
„Zi-i, măi frate, lume şi te mîntue".

I. Creangă 1878 *Decemvrie* 30

f. 34

Durerile moaie inima, fericirea şi plăcerea o tocesc.

1883. Iunie 30

Dospinescu

f. 34v

Cugetînd ajungem a deosebi ideea bună de cea rea.

1879 Fevruariu în 24.

G. Zaharia

f. 35

Nu toate muştele fac miere, şi nici toţi membrii junimei literatură.

G. I. Bejan

16 Iunie 1882
Iaşii

f. 35v

Iubirea frumosului şi iubirea adevărului, iată singurele bogăţii cu care-ţi poţi înfrumuseţa pustiul vieţii.

Teodor Nica

Bucureşti 2 Iunie 1881

f. 36

Arta de a instrui este cel mai mare mister al naturei noastre.
Iassi 16/III 883

D. I. Monasterian

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 37

Noi nu cunoaștem pîn-acum *ființele* decît după *umbra* lor, adică după însușirile ce au ori după lucrările ce fac.

B. Ionesco *13 Ianuar 1879*

f. 38

Deșartă omenire! ... bătrîn, copil sau june
În capul tău lupt vecinic tot fantazii nebune;
Fugind numai spre visuri a vieței ani în șir,
În urma lor nu afli decît un suvenir ...
Copil, zilele-ți zboară ca fluturul pe floare;
Om, ești orbit de aur, de-amor, sau de splendoare;
Bătrîn chiar, privești dulce prin ochii tăi cu ciață
Trecutul ce-ți aprinde vrun vis iubit din viață,
Și astfel beat de visuri te crezi în paradis
Pân'ce mormîntul stinge întregul vieței vis! ...

P. V. Grigoriu

1879 Febr. 3

F. 38v

Căci e un foc poetic, în oricare făptură
Ce-a cunoscut o dată a dorului secret
Cu omul cel din urmă, în sînul tău, natură
Va dispărea odată și ultimul poet!

29 Ianuarie 1882 Iași
Nicu Xenopol

f. 39

Amorul de familie ne leagă de Patrie, pentru care trebuie s-o uităm adeseaori — Amorul de justiție ne conduce în templul omenirii, justiția nefiind altceva decît realizarea interesului universal.

București 18 Noem. 1883
Ursianu Valerian

P.S. Viața omului este o pagină albă pe care timpul o păteză dacă nu știm cum să-l întrebuințăm.

U. V.

f. 39v

Pesimismul este filozofia neputincioșilor. Această boală uricioasă a timpului nostru trebuĭ combătută cu înverșunare, căci altmintrelea ajungem în practică, acolo unde ne duce teoria, adică — la nimic. — Clase sociale căzute în pesimism n-au alt viitor, decât pieirea.

București $\frac{26 \text{ Mai}}{7 \text{ Iunie}}$ 1883

A. Beldimano

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 40

Când veţi videa copila cu chipul alb ca crinul
Şi care-în jos ochii sfioasă-i va pleca,
De v-a cuprinde dorul, şi veţi uita tot chinul ...
... Oh ! nu-mi furaţi iubirea ! Fugiţi că-i draga mea !

N. Volenti

1880 Mai în 24

f. 40v

Dacă fericirea nu este un vis,
Omule ! atuncea — şterge ce-am scris.

25 April 1881

N. Beldiceanu

f. 41

Cînd Virtutea-şi trece peste marginele ei, ea atunci să schimbă în viciu.

Abgar M. Buicliu

Iassy 21 Mai 1882

f. 41v

Cu cît o barcă este mai bine cumpănită, cu atît rezistă mai lesne furiei valurilor : altfel ea este espusă în fiecare moment a se înecă. Ca barca este şi viaţa noastră.

S. G. Vărgolici

f. 42

Caracterul este înăscut ; pentru a-l modifica trebui lucrat asupra naturei însăşi a omului. Caracterele rele nu pot fi schimbate prin mijloace exterioare, chiar pedeapsa rămîne zadarnică, întrucît loveşte numai în efectul caracterului şi nu în caracter însăşi ; pentru a împuţina deci viciile şi faptele rele, trebui influinţat de-a dreptul asupra sufletului omenesc, şi căutat a-l îmblînzi. Frumoasele arte şi mai cu seamă muzica, care înalţă sufletul spre regiuni ideale, şi îl îndepărtează de elementele materiale şi brutale, ale vieţii, este mai ales menită a deveni un puternic mijloc de îmbunătăţirea caracterelor.

1883 Februarie 21

T. T. Burada

f. 42v

Iubita mea îmă spune c-atît de drag îi sînt,
Cît n-are să-i mai fie un altul pe pămînt ...
Ea spune ... dar cuvîntul femeiei iubitoare
E bun să-l scrii pe vînturi, pe apa curgatoare !

21 april 1879

Ollanesco

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 43

Coconul Jaques zice că să-i scriu un aforism ... Eu stau la gînduri ... fac nazuri ... nu ştiu ce să scriu ... Coconul Jaques exclamă : „Niciodată Brătianu n-a avut atîta răbdare în politică cît mine în literatură ! ..."

I. L. Caragiale

1881, mai în 15
Bucureşti.

f. 43v

Oamenii sunt ca animalele, cei mari mănîncă pe cei mici şi aceştia-i muşcă.

Em. Christodulo

2 Mart. 1883

f. 44

Răsunaţi peste hotare
O ! voi cînturi din Carpat
Mîngîiaţi cu ne-ncetare
Pe român înstrăinat.

G. Schelethy

f. 44v

Ideile nouă sănt ca haine nouă : trebuie timp ca să te deprinzi cu ele.

C. Meissner

24 ianuarie 1881

f. 45

Nu după cum este, ci după cum pare a fi, se judecă omul. —
Buc. 20 Mai 881

A. Chibici Rîvneanu

f. 45v

Popoarele-şi varsă sîngele lor generos în *lupta pentru libertate*, şi cînd lupta lor are un succes, „libertatea" rămîne pentru marea mulţime o vorbă înşălătoare. — Numai foarte puţini sunt acei cari *ştiu* şi *pot* profită de succesul acestei lupte.

Iaşi *24 Mai* 1882

C. D. Dimitrescu

f. 46

Progresul elimineză încetul cu încetul din dreptul pozitiv elementele streine dreptăţii.

Iaşi 17 Aprilie 1882

P. I. Missir

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 46v

Obiectul ştiinţii nu este *materia*, dar *forţa*.

Suntem curioşi de a descoperi, în îndoiturile materiei, principiul care explică diferitele *forme* ale materiei, de cari spaţiul este plin.

Evoluţiunile materiei nu sunt decît evoluţiunile *forţii*, a acelui principiu care doarme în *petri*, visează în *plante*, să deşteaptă în *animale* şi *cugetă* în om.

Forţa, — sufletul care pune în mişcare *totul*, iată necunoscutul ce-l căutăm.

Iaşi 1882 Octombre 2

Leonardescu

f. 47

Plăcerea vieţei constă în lupta pentru dobîndirea mijloacelor spre a satisface dorinţele necontenit născînde în sufletul nostru. Cu cît întîmpinăm mai multe greutăţi, spre a realiza o dorinţă, cu atît simţim o mai mare mulţămire cînd reuşim.

Omul cu dorinţi mărginite este puţin deosebit de animal, căci nu înţelege nimic în viaţă. Cel ce dispune de mijloace spre a-şi satisface dorinţele fără muncă, se dezgustă uşor de viaţa, pe care adeseori şi-o termină singur.

Deca ar fi posibil ca să ni se îndeplinească dorinţele îndată ce le-am formulat în gînd, o viaţă de-o oră ar fi suficientă.

Numai lupta şi speranţa ne susţin în cursul vieţei.

Iasi 1882 Septembrie 26

Mihalcea

f. 48

Prostul vede totdeauna în trecut fericirea, şi nebunul o aşteaptă în viitor.

A. I. Philippide

1883 Marte 7

O poveşte din Bătrîni.

f. 48v

Gluma unui evreu bătrîn către un velit boer din vremea lui, dă oarecare măsură a aptitudinei caracteristice a ambelor naţionalităţi.

„Noi facem *economie* zicea evreul către boer, şi *Dvire* faceţi *Politică*, şi amîndoi facem împreună *Economie Politică*".

De atunce lucrul nu s-au schimbat. Tot *Politica* este ţălul românului.

Iassi în 13 Mart 1883.

I. Bulciu

f. 49

După mine certele părtinitorilor lui Erasm faţă cu cei ai lui Roinchlin nu au nici un temei; căci, dacă gramatica unei limbi este a învăţaţilor, limba în sine-şi este a poporului.

Iaşi 9/X.882

Al. Suţu

f. 49v

Nu este de ajuns numai de a cunóaşte legile, este necesar de a le şi înţelege.

30 Mart 1883

St. Valeanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f 50

Cînd lucrurile reușesc des mulți cred că e rezultatul combinațiunilor lor, numai întîmplarea conduce lucrurile și singurul merit e de a ști profita de împrejurări.

N. Gabrielescu

Iași
12 mai 1883

f. 50v

De cum naște pînă moare
Omul veșnic să frămîntă
Cu gîndiri neroditoare
Fără scop și fără țintă.

Din netrebnice nimicuri
Vrea o lume să-și închege
Și din viața lui întreagă
Tot nimic nu să alege.

Cîte rîvne-ncet urzite
Câte vreri și cîte gînduri
Într-o bună dimineață
„Toate-ncap în patru scînduri"

Astfel trecem de-opotrivă
Și ne-nghite-ntregi pămîntul;
Am făcut atîta sgomot
Pentru ce? ... Aveți cuvîntul.

Iași 3 Februar 1885

A. C. Cuza

f. 54

Dumnezeu a creeat mărginitul, pentru ca să nu se poată pricepe infinitul, care-i aparține numai lui.

I. A. Bassarabescu

Iași
22 Mai 1932

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CÎTEVA SCRISORI INEDITE DE LA IOAN SLAVICI

AUREL VASILIU

Academia Română înființează în 1893 un institut de fete la Măgurele (Ilfov) sub denumirea de „Ion Oteteleșeanu", unde I. Slavici era director de studii și profesor de Limba română, istorie și pedagogie. (Vezi : I. Slavici, *Lumea prin care am trecut*, 1930, p. 105). Soția sa, Eleonora Slavici, era directoarea acestei școli profesionale, institut filantropic, pentru fetele orfane, despre care I. Slavici scrie o monografie : *Institutul Ion Oteteleșeanu* (1906) în care vorbește pe larg despre activitatea sa instructiv-educativă în cadrul școlii[1]. Această activitate l-a determinat să scrie și cîteva lucrări cu caracter pedagogic : *Povețe pentru buna creștere a copiilor* (1897) și trei volumașe apărute în biblioteca „Minerva" (1909) : *Educația rațională*, *Educația morală* și *Educația fizică*. Alte două lucrări pe care le avea în manuscris : *Educația intelectuală* și *Educația profesională*,[2] i-au dispărut cu ocazia unei percheziții a poliției, în 1919. (*op. cit.*, p. 103). Pentru a organiza institutul de la Măgurele, I. Slavici fusese trimis și în străinătate pentru a studia felul cum erau alcătuite școlile similare din occident. (Vezi : I. Slavici. *Închisorile mele*, 1921. p. 19). De la Măgurele îi trimite prietenului său Constantin Sporea mai multe scrisori care trebuie puse în legătură cu activitatea sa pedagogică și pe care le dăm integral. Distinsul pedagog Const. Sporea era ardelean din ținutul Brașovului și a fost mai bine de 20 de ani, începînd din 1918, director al Școlii Normale din Deva. Prin 1904—1907, de cînd datează corespondența sa cu I. Slavici, C. Sporea era profesor de limba latină și germană la Iași.

I. Slavici se adresează prietenului său ca să-i mediteze pe fiul său Marcel și să-i fie corespondent pe cînd făcea Liceul Militar din Iași [3].

Din scrisorile de mai jos se vede și dragostea de părinte, dar și concepțiile despre viață și despre educație : „Am ținut însă, ca copiii mei să se bucure de viață, căci oameni buni numai din copii fericiți pot să iasă". I. Slavici critică egoismul pe care îl dezvoltă în copii școala burgheză. Slavici a urmărit să înlăture din mintea elevilor săi ideea „că profesor va să zică dușman neîmpăcat" și că școala ar fi pentru elevi „o canonie", mai ales fiindcă „programele sînt prea încărcate", cum arată și C. Sporea în scrisoarea sa plină de idei juste pedagogice, către Slavici. Scriitorul Slavici este plăcut impresionat și de volumul de epigrame ale profesorului Valentin Bude, din Iași. Epigramele sale „sunt fără îndoială cele mai bune, pe care le avem.

Tot din revista de mai jos se vede că Slavici, care debutase în 1871 la „Convorbiri literare" după îndemnul și îndrumarea lui Eminescu, iar în toamna lui 1874 stătuse în Iași, pînă în decem-

[1] Vezi și D. Vatamaniuc, *Contribuția lui Ion Slavici la organizarea Institutului Ion Oteteleșanu din Măgurele*, în „Revista de pedagogie", 1965, nr. 9, p. 50 și urm.

[2] Teodor Gal, *Ion Slavici. Despre educație prin muncă*, *ibid.*, p. 36 și urm.

[3] Unele informații despre C. Sporea și scrisorile de mai jos ne-au fost puse la dispoziție de profesoara Corina Lungociu din Sibiu, căreia îi mulțumim și pe această cale.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 611 – 616, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

brie, la Şcoala normală de la Trisfetitele, împreună cu Samson Bodnărescu, Miron Pompiliu şi Eminescu, după ce se stabileşte la Bucureşti şi Măgurele ca profesor, continuă să aibă legături cu vechea capitală a Moldovei pe care o mai revede şi în 1905.

ANEXE

Măgurele, 20 Sept. v. 1904

Iubite Domnule Sporea,

S-a întîmplat lucrul, la care nu m-am aşteptat : Marcel a trecut la oral, dar a căzut la înscris şi trebue să repete clasa a doua. Lucrul e trist pentru el şi greu pentru noi, dar avem să ne mîngîiem cu gîndul, că patria e salvată şi viitorul neamului românesc e asigurat.

Dacă e acuma vorba să repete băietul clasa, m-am gîndit, că e bine să o repete la o şcoală publică. Aici în Bucureşti nu mai era însă loc pentru dînsul.

Am profitat dar de marea trecere, pe care o am la puternicii zilei şi am obţinut de la D-l Haret graţia, ca el să fie înscris la vre-unul din gimnasiile din Iaşi, unde are să stea în gazdă la cumnata-mea, — D-na Gheorghieş.

DTa ştii foarte bine, că eu, deşi peste măsură ocupat, nu-mi neglijez copii (sic), şi Marcel nu e nici el nici tîmpit, nici băiet stricat. Am ţinut însă, ca copiii mei să se bucure de viaţă, căci oameni buni numai din copii fericiţi pot să iasă, şi mă cuprinde jalea cînd mă gîndesc la spiritul egoist ce se cultivă aci în şcolile noastre, unde copilul de la vîrsta de şapte ani înainte e mînat cu biciul ori momit cu premii şi e cuprins în fiecare clipă de sîntămîntul, ca nu poate merge înainte decît încordîndu-şi toate puterile, ca să dee pe alţii la o parte.

În această selecţiune făcută spre a scoate la iveală pe cei stăruitori, îndrăzneţi şi haini la fire, Marcel, care nu e nici hain la fire nici îndrăzneţ, nici stăruitor, poate s-o pată şi el ca frate său şi să rămăie şi de adoua oară repetent, victimă a războiului dintre profesori şi elevi. Aşi fi atunci nevoit să-l trimit şi pe el în străinătate, ceea ce n-aşi voi să fac.

Te rog dar pe DTa să faci pentru el ceea-ce eu fac pentru toţi elevii mei, să-l urmăreşti şi să-l încurajezi, ca să nu ajungă sub stăpînirea gîndului, ca profesor va să zică duşman neîmpăcat, pe care numai cu stăruinţe umilitoare pot (sic) să-l împaci. Dacă vei simţi, că merge greu înainte, Te rog să-mi scrii, ca să-i dau un meditator.

Nevastă-mea a fost şi mai e încă foarte mîhnită, căci nu ne-am aşteptat de loc, ca băiatul să rămîie repetent şi greu se împacă cu gîndul, ca el să rămîie la vîrsta de 15 ani în clasa II. Pe mine nu mă supără însă gîndul, că are să stea timp mai îndelungat în şcoală ; — vorba e numai. ca timpul acesta să nu fie pentru dînsul o canonie.

Sora DTale e sănătoasă şi voioasă.

Primeşte salutările noastre prieteneşti,

Ioan Slavici

Magurele, le Maiu, 1905

Iubite Domnule Sporea,

Ni-a părut rău, că nu am putut, cînd am fost la Iaşi, să te găsim şi să-Ţi mulţumim pentru silinţele ce-Ţi dai să-l încurajezi şi să-l ajuţi pe Marcel al nostru. Nu mă îndoiesc, că-n urma acestor silinţe el nu numai va trece bine clasa, dar se va îndruma şi pentru viitor, căci bună voinţă are şi ceea ce îi va mai fi lipsind e deprinderea de a-şi încorda puterile, ca să răsbească înainte.

Cumnată-mea ni-a spus, că-i este greu să-l mai ţină şi anul viitor. Rămîne dar să ne gîndim de pe acum, ce vom face cu el. Ea ne sfătuleşte să-l dăm în gazdă la un cunoscut al ei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care, fiind profesor, l-ar ţine de scurt. Eu me-ntreb însă mai adesc-ori, dacă n-ar fi mai bine să-l dăm în internatul statului, despre care mi s-a vorbit mult bine. Te rog să-mi spui, care e părărea DTale, căci cunoşti mai bine împregiurările. Eu nu ştiu, în ce condiţiuni se primesc băieţii în acel internat, nici dacă ar puté ori nu să fie primit.

E, precum ştii, pentru mine şi cestiune de putinţă. Crescîndu-copiii, au crescut şi greutăţile purtării de grijă pentru ei. Voi fi nevoit să trimit anul viitor unde-va şi pe cele doue mai mari dintre fetele mele, şi se fac de o dată patru, ceea ce e mult pentru un om ca mine. Caut dar soluţiunea, care e mai ieftină.

Te rog să ici informaţiuni şi să-l pui pe Marcel să-mi scrie.

Am ţinut cînd am fost la Iaşi, să-l găsesc şi pe D-l Bude, ca să-i mulţumesc pentru plăcerea, pe care am avut-o nevastă-me şi eu citindu-i epigramele care sunt fără îndoială cele mai bune, pe care le avem. Am stat însă prea puţin şi m-am mai încurcat şi cu daraveri. O zi mi s-a dus umblînd pe la biserici, alta am petrecut-o la Tăuteştii Eleonorei, ear alta am umblat pe la şcoala normală de la Copou, care mi-a plăcut fiind-că seamănă în multe privinţe cu a noastră. (sic).

Sora DTale merge bine cu sănătatea şi destul de bine cu studiile. I-a fost la început foarte greu să ţină pas cu mai bine pregătitele el colege de aici, ear eu ţin, ca fie care se facă numai ceea ce face cu toată inima. Încetul cu încetul s-a îndrumat însă, şi Agripina, care e foarte competentă, îmi spune, că anul, acesta merge mai bine decît anul trecut. Nu-i vorba, tot îi (sic) mai place să se joace decît să intre în judul, pe care o să-l poarte destul după-ce va fi ieşit din şcoală.

Mulţumindu-ţi din nou, Te rog să primeşti salutările noastre afectuoase.

Ioan Slavici

Măgurele, 11 Iunie v. 1905

Iubite Domnule Sporea,

Abia ieri s-a hotărît, că vom avé examenele la 25 şi 26 I. c. La Buşteni după toată probabilitatea nu vom merge. Noi n-am dat vile cu chirie. În cel mai rău cas va merge dar nevastă-mea cu numai puţinele fete, pe care le încape vila luată cu chirie pentru Institut.

Sora DTale va remîné dar în institut (sic) şi nu ar fi rău pentru dînsa, dac-ai lăsa-o tot anul aici, deci şi pe vacanţă. Dacă ţii însă s-o iei, Ţi-o dăm anul acesta.

Marcel va puté, aşa cred, să vie şi singur de la Iaşi — mai ales — dacă, plecînd seara, va sta toată noaptea în cupea.

Salutări prieteneşti şi plimbare plăcută.

Ioan Slavici

[SCRISOAREA LUI SPOREA, IN COPIE—BRUION]

Domnule Slavici

[Fiind că aţi mai terminat şi D-voastră cu ocupaţiile, Vă scriu cele promise într-o scrisoare anterioară.][1]

Vă promisesem într-o scrisoare anterioară, că Vă voi scrie îndată, ce voi crede, că aţi mîntuit cu şcoala. Mă ţin de cuvînt.

După cum aţi văzut din cele scrise de (M) Dna Gheorghiaş Marcel a eşit destul de bine, al 7-lea între 53. Dar nu fără mari osteneli a putut el obţine acest loc.

Datorită Dnei şi Dlui Gheorghiaş, care s-au ţinut tot timpul de capul lui şi nu l-au slăbit din ochi a putut obţine (locul sus numit) media sus numită. Nu mai puţin şi Marcel a avut

[1] Cuvintele dintre paranteze drepte sînt eliminate de C. Sporea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

multă (,) f. multă bunăvoință. Are însă și defecte. Eu care l-am urmărit de aproape anul acesta i le-am putut constata. Vi le scriu și D-voastră, care ca bun tată veți cauta a i le delătura sau dacă nu ameliora.

Marcel în prima linie nu *știe citi*. Nu vreau să zic prin acesta că nu cunoaște literele dar este vecinic prea pripit.

Mintea și imaginația lui zboară peste rînduri de zece ori mai iute de cum pot ochii urmării/sic/ și /atunc / se întîmplă de cele mai multe ori, că el numai primul cuvînt îl citește iar pe celelalte le ghicește.

(Știu și eu ca și D-Voastră originea acestei goane și că ea este rezultatul aceleaș goane care se observă în întreaga societate a noastră.)

Știu și eu ca și D-Voastră, că acestă goană își are rădăcinile în societatea din care facem parte și acolo este o vecinică alergare, o vecinică grabă, care se repercutează și la nevinovații copil. Știu, că programele sînt prea încărcate, că materialul e prea vast, că elevul cînd vine seara dela școală are oroare pentru ziua de mîne. Că zăpăcit numai de ideea *mulțului* de pe ziua de mîne deschise cărțile una după alta (,) aleargă cu ochii peste rînduri și se pomenește seara tîrziu, că a citit totul, dar că nu știe nimic. Și e natural să fie așa. Judecata are nevoie de încetineală, sau dacă nu repede vine fantazia să-i ia locul.

Noi (nu putem) n-am posibilitatea de a schimba programa ci din contra trebui noi să ne adaptăm el. De aceea cînd aveți D-Voastră timp sau dacă nu un altul, puneți pe Marcel să citească cu voce tare și urmăriți-l. Deprindeți-l, să (sic) liniștea necesară judecății. Nu-i permiteți să alerge cu imaginația înaintea ochilor și a judecății. Cereți să și dea seama asupra fiecărei propozițiuni sau dacă nu asupra fiecărui aliniat de ce a citit.

Noi n-am putut face exerciții de acest fel în decursul anului acestuia, fiindcă el avea aproape tot deauna f. mult de învățat. Și nu există pentru un elev mai mare chin și tortură decît să-l pui să citească dacă e nevoe — un aliniat de 5—6 ori cînd el știe că are foarte mult de învățat ziua următoare. Îl enervezi numai de cît și pe urmă nu mai poți face nimic cu el. Dar de acest fel de exerciții nu se poate dispenza. Are neapărată nevoie de ele. Dacă le face în vara aceasta, își va ușura munca înzecit de mult pentru anul ce vine.

Dle Slavici (;) nu vă vorbesc gogoși (;) dacă ai sta de-o parte și l-ai asculta cum (învața) se chinuiește învățînd, i-ai plînge de milă. Lucrul esplicabil. (Și este esplicabil). Citind propoșițiile la repezeală una după alta fără să le înțeleagă (,) le amestecă și zăpăcește și apoi îi trebuie ciasuri întregi pînă să le descurce (și înțelegă) iar.

Tot din cauza grabei lui are obiceiul, cînd vorbește, de lasă afar (sic) cuvinte, care-s necesare înțelesului. Presupune multe lucruri știute, de aceea devine obscur în espunere. Ar fi bine deci să i se tragă atențiunea (or de cîte ori și or ce vorbește) la or ce ocazie asupra greșelilor făcute. Adese ori mi se pare, că (e prea comod ca să judece) are un fel de lene de a judeca și atunci își închipue, că o serie de vorbe aruncate la iuțeală pot înlocui judecat. (sic). Luat de scurt se corectează numai de cît. Și ținut de scurt și în or ce împrejurare se va deprinde să judece tot deauna.

Încă una : (1) raționamentul la om se desvoltă cu vîrsta. La el însă mi se pare că raționare (sic) a mers ceva mai încet ca vîrsta, lucru, care după mine prin exercitii se poate repara. Cînd aveți deci ocazie, ar fi f. bine să-i (puneți) dați probleme de raționament, de or ce natură ar fi ele, dar de oare ce la aritmetică a fost dînsul mai slab poate că n-ar fi rău, dacă le-ați alege din acest domeniu. Cu o piatră două lovituri.

Domnule Slavici ! Nu fără oareși care herezitare am scris epistola de față. (Mai întîi fiindcă știam, că) Știm (?) pe de o parte, că nu or care tată este (dispus să) bucuros, să asculte defectele fiului său ; (și a) iar pe de altă parte scrisoarea mea privită din alt punct de vedere ar avea aerul că dau lecții unui tată cum are să și crească copilul. Vă rog de mi (i) / sic/ de ori să nu-mi interpretați scrisoarea în senzul ăsta. Ea este pornită din inimă curată și absolut fără intenții rele. Dezinteresat am fost cînd l-am ajutat la studii pe Marcel și tot așa de dezinteresat sînt acum cînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vă scriu aceste rînduri. Ştiu însă, că aţi cunoscut pe Marcel ca (părinte) tată şi împrejurările foarte puţin v-au permis să-l cunoaşteţi ca profesor. Avînd numai acestea în vedere am îndrăznit să vă scriu cele de mai sus.

Relativ la chestia mea Vă mai comunică, /sic / că ieri am primit răspunsul de cosimţire al părinţilor Dşoarei Eleonora[1]. Dînsa va pleca de aici la 12 Iulie. Se va abate şi pe la Bucureşti şi dacă împrejurările i-vor permite şi pe la Măgurele. Eu voi pleca de aici la 21 ca să fiu la 23 şi 24 în Iaşi unde şi cînd va fi logodna. Nunta la toamnă.

(Îmi permit să alătur acestei scrisori şi).

Magurele, 8 Iulie v. 1905

Iubite Domnule Sporea,

E şi de prisos să-ţi mai spun, că nevastă-mea şi eu ne-am bucurat de ştirea bună, pe care mi-ai dat-o în prima DTale scrisoare. Am ţinut totdeauna şi ţinem la Eleonora fiind-că e fată bună, cu minte şi harnică şi nu putem decît să te fericim pentru hotărîrea, pe care ai luat-o, dar o fericim şi pe ea, căci ne păreţi ca făcuţi unul pentru altul şi după prevederile noastre omeneşti bună viaţă veţi petrece împreună, ceea ce ve şi dorim din toată inima.

În ceea ce-l priveşte pe Marcel ai multă dreptate. Un singur lucru ai scăpat din vedere. Marcel are nu multă fantasie, ci multă intuiţiune: ia în toate amănuntele a minte ceea ce i se presentă, vede mult şi bine. Aceasta e ceea ce-l distrage şi nu-l lasă să judece. E lucru firesc dar, că el învaţă mai mult din propria lui intuiţiune decît din carte ori din spusele altora, ceea ce pentru şcoală şi mai ales pentru şcoala noastră nu e bine. Eu l-au (sic) fost şi în clasele primare dascăl, şi în prima clasă secundară, pe care a făcut-o doi ani, unul aici la noi şi unul la liceul francez. L-am ţinut anume-n loc fiind-că-l ştiam tîrdiu (sic) în desvoltarea raţionamentului; nu i-am dat însă zor fiind-ca-i făceam rău.

Simţemîntul meu e dar, că încetul cu încetul se va îndruma. Va ieşi mai tîrziu om făcut dar superficial nu are să fie. Noi şi-n ceasul acesta-Ţi suntem recunoscători şi nu vom uita nici odată, că ne-ai ajutat cu toată dragostea să-l punem pe calea cea bună. Poimâne plecam la Buşteni. Nu voi mai avé dar ocasiunea de a vedea pe Eleonora după-ce se va fi întors de la Tăuteşti.

Tot în scris Vĕ exprimăm dar şi urarea ca în ceas bun să vĕ fie logodna.

Ioan Slavici

Magurele, 8 octombrie v. 1907

Iubite Amice,

Vĕ uram cu toţii să Vĕ bucuraţi de ea şi să-i jucaţi la nuntă, să-i purtaţi copii în braţe şi să ajungeţi a le juca şi acestora la nuntă, că aşa e făcut omul să se gîndească mai mult la cele viitoare şi să se bucure mai mult de cele trecute.

După această introducere de ocasiune îţi fac o rugăciune, care priveşte nevoile presentului: Marcel a intrat precum ştii, în şcoala militară de la Iaşi: cred că nu-ţi fac prea mare supărare, dacă Te rog să-i fii corespondent. Acum, cînd îţi fac rugămintea aceasta, sarcina e grea, dară sper, că mai curînd ori mai tîrziu se va uşura.

---

[1] E vorba de Eleonora Vasilescu, eleva soţilor Slavici, şi apoi soţia lui C. Sporea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am alergat mult, ca să-i fac un loc în şcoală şi am făcut-o aceasta numai fiindcă el însuşi ţinea să intre. Acum, după-ce a intrat, ne scrie şi el, şi cumnată-mea, că nu mai vrea să remlie, ceea ce ne-a umplut de mîhnire, căci nu numai pierdem taxele de 600 L., pe care le-am plătit, dar nici nu ştiu, ce am face cu el. Te rog deci să-i spui, că îndeosebi eu nu-i fac silă, dar îl rog să nu ne facă greutăţi, ci să mai stee. Să se gîndească şi el, că Titu nu poate să plece şi nici pentru Fulvia nu am putut să plătesc taxa fiindcă am dat tot ceea ce am putut să plătesc taxa fiind-că am dat tot ceea ce am putut să string ca să-l bag pe el în şcoala militară. Să se îmbărbăteze şi el, căci ne ştie că noi părinţii lui, facem tot ceea ce omeneşte e cu putinţă pentru copii noştri. (Două rînduri şterse, sînt indescifrabile.) Deocamdată Te rog pe DTa să vorbeşti cu el, să Te mai sfătuieşti şi cu alţii şi să-mi scrii, ce(i) de făcut cu dînsul. Aici nici într-un cas nu pot să-l aduc, şi el ştie foarte bine — de ce nu pot.

Primiţi îmbrăţişările noastre afectuoase şi sărutaţi pe mitilica şi pentru noi,

Ioan Slavici

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un exilat pașoptist—corespondent la „Steaua Dunării"

Din prima jumătate a lunii decembrie a anului 1855, M. Kogălniceanu își instalase în paginile jurnalului său „Steaua Dunării" o corespondență pariziană (Francia, *Corespondință particulară a Stelii*. Semnat 5. Paris, X. decembrie 1855. „Steaua Dunării", an. I, 1855, nr 32, 13 decembrie, p. 127–128.)

Autorul, după intimitatea convorbirii, este un moldovean din cercul revoluționar de la 1848, sau în orice caz o persoană care petrecuse mai mulți ani la Iași. Redacția ceruse o corespondență care să privească informativ, prin prisma intereselor naționale, mersul politicii europene în jurul chestiunii Principatelor, dar colaboratorul nou angajat, răspundea unor alte comenzi. Destinul țării fu imaginat în funcție de trei variante posibile de acțiune istorică :

„Trei moduri dezlegătoare sînt putincioase pentru fericirea acestor țări în întîmplările de față. A le emancipa și a face din ele un regat ; a le reorganiza unindu-le subt suzeranitatea înaltei porți ; și a susține *Statu quo ante bellum*, introducînd reforme pe care timpul și întîmplările le cer".

Din toate acestea, rămase însă un lung „regulament" de paleative administrativo-politice : alegerea domnului dintre pămînteni și de către boerii țării, senat, obștească adunare, dezvoltarea instrucțiunii publice. „Testamentul politic al Moldo-României", fireşte că nu dădu satisfacție și redacția obiectă că programul este incomplet deoarece exclude reformele sociale, „tot atît și poate chiar și mai mult trebuitoare" de cît celelalte, după ce mai înainte, la propunerea corespondentului ca să existe, printre celelalte instituții noi un senat, amintit și mai sus, „sprijinitor și conservator de 24 mădulari pe viață, fără ca domnul să-i numească" atrăsese atenția în subsolul paginii că „aceasta este ideea corespondentului, iar nu a noastră".

Poziția conservatoristă a corespondentului, departe de programul „partidei naționale", încurcă pentru un moment planurile lui Kogălniceanu. Se înșelase în alegerea colaboratorului său de la Paris și renunță la el după insuccesul primei probe. Deși acesta își anunța continuarea corespondenței, între timp Kogălniceanu se gîndise, probabil, la un aliat sigur al *cauzei*. În cursul lunei decembrie încetă brusc corespondența abia începută. Inițiativa dăduse greș (o singură corespondență va mai apare în această vreme, trimisă de la Constantinopol). Această perioadă coincide însă cu o însemnare aflată în *Notele intime* ale lui C. A. Rosetti, unde spune că a scris prima epistolă „ca corespondent" la „Steaua Dunării" și că a copiat un articol despre doinele lui Alecsandri[1]. Într-adevăr, cea de-a doua corespondență „particulară" e datată 1 ianuarie 1856.

[1] „Am lucrat ieri la întîia epistolă ca corespondent al « Stelei Dunării », dar n-am putut-o sfîrși, am copiat-o astăzi și am trimis-o. Seara am copiat o critică ce am făcut despre doinele lui Alexandri și apoi a venit Cantacuzino". Génarie 2, 1856. C. A. Rosetti, *Note intime* (1844–1859) *scrise zilnic de* ... Adnotate și publicate de Vintilă C. A. Rosetti, Vol. II, 1848–1859, București, 1903.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Data, firește, e mai mult simbolică, semnificînd începutul de colaborare odată cu începutul noului an. Corespondența lui C. A. Rosetti apare față de data pe care el o însemnează în jurnal la o diferență de timp așa cum de obicei era de așteptat să apară, (an. II, 1856, nr. 2, 5 ian., p. 7; semnat k... cum C.A.Rosetti va semna altădată și în „Românul").

Se simți dintr-o dată schimbarea corespondentului. Mai tîrziu, C. A.Rosetti va aminti de „domnul X" cu al său „strălucit proiect de constituția viitoare a românilor", numindu-l „nobilul meu rival corespondent al «Stelei Dunării»" (nr. 10, 31 ian., p. 38).

Expresia aparține unei personalități publicistice și unui om de atitudine, neuitîndu-și nici o clipă îndatoririle sale patriotice :

„Ziua Anului Nou a fost și este serbată de toți oamenii. Bătrîni și tineri, bogați și săraci, femei, și copii, — și mai cu seamă copiii, toți salută sosirea anului, căci toți suferă, toți aspiră la ceva mai bun, și prin urmare toți speră cu durerile vor pieri cu anul ce s-a dus, și că cel nou, june și frumos, sosește încununat cu florile fericirii, cu ochii scînteind de viață, cu surîsul pe buze și cu mîinile pline de daruri și făgăduieli". Cum dar putem, serba mai bine această zi, de cît lucrînd, și lucrînd pentru jurnalul Unirii".

De la un corespondent amorf, unul dinamic, cu opinii deschise, un pașoptist care n-a uitat ce a slujit mai înainte, aspirînd cu foc la împlinirea rosturilor mai de mult visate : „Astfel, dar numai astfel sîntem încredințați, an nou, că vom intra cu tine în era cea nouă, după care necurmat aspiră România, și că vei fi menit și tu a lua de la români titlul glorios și nemuritor de «anul întîi»".

Ziua aceasta este însă aniversarea, în care negrii prochemară independența Sîntului Doming (1804).

Românii sfîrșiră anul 1855 prochemînd desrobirea negrilor noștri. Fie ca în anul 1856 să putem lucra și prochema și autonomia noastră".

Limbajul este al unui om apropiat de Kogălniceanu și al unui patriot. Numai cineva care are în sînge patima ziaristicii și care-și rîvnea pentru sine un ziar (în *Note intime*, C.A.Rosetti, atîta putere acorda ziarului că dîndu-i o foaie pe mînă și un oarecare capital, garanta că poate să răstoarne pe domn din țară), putea să izbucnească entuziast la apariția unui ziar românesc :

„«Steaua Dunării» se ivi pe orizontul întunecat al României ca să anunțe că se va lupta pentru Unirea și Independența românilor. Fii dar bine cuvîntată Stea a credinței, și facă cerul ca în anul acesta să vedem pe toți românii unindu-se mînă cu mînă, inimă cu inimă, și siguri cu o credință adevărată strămută munții și-aprinde flăcările cele stinse"....

Se scuză și își luă măsurile de protecție pentru a nu avea neplăceri din partea oficialității, asigurînd că nu își va debita părerile sale ci va da curs opiniilor exprimate în presă așa cum se cuvine să procedeze un corespondent. Pregăti o coloană de referințe la politica europeană, păru destul de sceptic pentru ziua de mîine și ajunse acolo unde voia de mai înainte să ajungă : [„Ieri, românii din Paris primiră o depeșă electrică, prin care li se fac cunoscut moartea compatriotului Ioan Voinescu, a cărui pierdere este foarte simțitoare pentru români, căci pe lîngă patriotismul său, Voinescu era și în fruntea literaturii noastre".

Apoi deveni foarte duios, așa cum se întîmplă curent în comportările lui C. A.Rosetti :

„Cuprins de patima suspinelor de care mor exilații, de care muri și iubitul nostru istoric Nicolae Bălcescu, Ioan Voinescu se duse la Rai, unde spera c-o climă mai dulce îi va da putere a-și prelungi zilele cel puțin pînă va putea să-și îmbrățișeze copilașii și să-și dea sufletul în locul care l-a fost primit".

Dispăruseră micile incidente ale lui Rosetti cu unii din frații Golești. În fața țării nu rămînea nimic din ceea ce strica „frăția" între exilați. C.A.Rosetti îi înfățișă pe tovarășii săi de luptă, Ștefan și Nicolae Golescu în mărinimia lor sufletească, slujind pe muribund cu abnegație, ducîndu-se „lîngă fratele lor de suferință" cu afecțiunea lor unică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îl plînse pe Voinescu ca pe un exilat mîncînd în sărăcie pîinea străinătății.

„Izgonit din patrie de șapte ani, pe lîngă feluritele privațiuni cu care se lupta, căci era unul dintre cei mai săraci ai emigrației, el îndura durerile cele mai cumplite, de dorul copilașilor săi pe care-i iubea nu numai ca un tată ci ca o mumă".

Sentimentalismul patern este un leit motiv în *Notele* lui C. A. Rosetti. Împăcarea cu conștiința că prietenul său murise la datorie intră în doctrina intimă a jurnalului său :

„A ! Facă cerul ca cel puțin în minutele din urmă să fi găsit mîngîierea în conștiința sa de român, și în pilda ce văzu cu cîteva zile mai înainte prin moartea exilatului polon, marele poet Adam Mickiewicz".

În următoarea corespondență, C.A. Rosetti simți nevoia să vină cu o știre mai senină, „plăcută" chiar. În curînd, apărea cartea lui Quinet despre români. Îl prezentă pe istoricul francez cu un protocol afectuos, ca pe „unul din cei mai mari oameni ai Franciei care ne onora prin prestigiu și afecțiunea ce ne nutrea în toate împrejurările grele prin care trecusem după 1848.

Pentru că era la ordinea zilei chestiunea mînăstirilor închinate găsi de cuviință să expună lucrarea Dorei D'Istria : *La vie monastique dans l'église orientale par*....Trecu peste politica occidentală față de Rusia, și omagiul reveni lui Napoleon al III-lea, împăratul exaltat de „ideile napoleoniane".Era credul cu planul unui război anti-rusesc, utopie a pașoptiștilor în exil că numai în felul acesta vor scăpa Principatele de ocupația țaristă, și calcula efectivele militare pe care le-am fi putut pune la dispoziția Franței (50—60 mii).

Se comentă moartea sculptorului David care la 1848 fusese reprezentant al poporului :

„Toți democrații însemnați urmară trupul mortului pînă la cimitiriu. La sfîrșit marele poet Béranger fu purtat în triumf de către artiști și studenți" (nr. 4, 12 ianuarie, p. 15—16. Semnat K., Paris, 9 ianuarie).

Kogălniceanu, pentru a risipi bănuiala că inițiala K. ascunde numele său, iar „cronica particulară" este o simplă invențiune redacțională, recurse la un alt truc, cu cea de-a treia corespondență. Un subterfugiu pentru a deruta din nou oficialitatea căimăcămească. Inițiala autorului fu completată, dîndu-se, însă, un nume fictiv : *Constandinescu*. Comentariul rămase la prezentarea situației generale a politicii europene, repetînd anunțul morții lui David și a lui Voinescu.

Aflăm în plus că au asistat la înmormîntarea acestuia din urmă Manin, de Montoucly, istoricul Henri Martin, poetul Antony Deschamps, Eliss Régnauld etc. Mai puțin interesant față de cît ar fi putut spune C.A. Rosetti cu verva lui publicistică de totdeauna, (nr. 7, 24 ian., p. 27).

„Steaua Dunării" merse mai departe și publică un *Necrolog*, reproducînd după „Gazeta de Francia" filmul înmormîntării lui I.Voinescu (nr. 8, 26 ian., 31—32.) Se pregătiseră trei discursuri, dintre care s-au citit numai două, unul în franțuzește (al luiUbicini), altul în românește pronunțat de C.A. Rosetti, (al treilea discurs fusese scris de studentul Gheorghe D. Vernescu). Redacția îl dădu exemplu „de ce înseamnă trăsurile unui condei strălucit care au scris sub dictarea unei mari inimi", firește reproducînd după aceasta cuvîntarea lui C. A. Rosetti și a lui Ubicini. Textul este important din punctul de vedere informativ și argumentativ. Tot ce spune aici C. A.Rosetti s-a spus și în comentariile semnate pînă acum cu *K.* și *Constandinescu*.

„Frații lor, Voinescu a cerut să fie înmormîntat la Paris : aceasta pentru sufletul său obosit era o mîngîiere de a fi depus de compatrioții săi în acest pămînt sacru al Franciei, și în lipsa familiei sale de a fi condus de membrii familiei sale politice, de acei cîțiva amici cu care el a fost lucrat, a sperat și a suferit atîția ani".

„Boala care ni l-a răpit este aceea care duce la mormînd pre cei mai mulți exilați. Pre iubitul nostru frate Nicolai Bălcescu, a cărula nume trebuie să rămîie nemuritor între români..."

Idolatria lui Voinescu pentru copiii săi, pentru patrie, sacrificarea familiei, mîngîierea lui de tată cu aceea de oștean al datoriei patriotice sînt leite cu frazele și expresiile lui C. A.Rosetti.

Apelul la viitor este permanent în *Notele* sale *intime*. „România va fi liberă, și trupul tău va fi transportat în sînul ei ca rămășițele unui vechi stegar. Copiii tăi vor deveni oameni și vor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urma calea ce le-ai tras tu cu lacrimile inimei tale. Ochii tăi nu vor putea saluta cu lacrimi de bucurie ziua renașterii".

Corespondența din 27 ianuarie începu cu biblica *Pace vouă*, dragă lui C.A.Rosetti. Răstălmăci cuvintele prin circumstanța războiului și prins cu discuțiile dintre părțile beligerante, trecu pe nesimțite la unele nimicuri gazetărești, vorbind despre Senatul francez de la Luxembourg, inexistent și conservatorist. În final, C. A.Rosetti povestea despre ultimul eveniment întîmplat românilor la Paris: o serbare pregătită la Biserica română de către exilați. „Venerabilul arhimandrit Iosafat" (prietenul lui C.A.Rosetti și oficiant, nași la botezul unuia dintre copiii săi), îi invitase la un *Te-deum* pentru emanciparea țiganilor (nr. 10, 31 ian., p. 38—39).

Corespondentul nu putu trece pasiv peste agitația în legătură cu problema păcii și cu pronosticurile viitorului. Comentariile însă vizau, în primul rînd, destinul pe care îl vor avea Principatele românești după terminarea războiului. După o revistă a presei occidentale pe tema reuniunii marilor puteri, C.A.Rosetti, sfîșiat în cîteva locuri de cenzura Căimăcămiei Moldovei, dete drumul, totuși, teoriei sale cu privire la reforme, la climatul dicuțiilor legate de aspectul exterior al chestiunii; cum trebuie să se facă ele, de jos în sus sau de sus în jos. Se întrebă singur pînă cînd va mai dura această situație, și răspundea că pînă atunci cînd libertatea nu se va mai confunda cu licența și că se va asigura libertatea tiparului, căci numai prin dezbateri libere, adevărul iese la lumină. În rest, amănunte despre tipărirea eșalonată a lucrării lui Quinet (nr. 12, 4 febr., p. 47. Semnat tot *Constandinescu*. Corespondența e datată distrat: 5 februarie, 1856).

Același autor, după o relativă pauză continuă firul preocupărilor antecedente. Cel care deplîngea lipsa de libertate a tiparului, cînd i se oferi ocazia inversă, o salută cum numai Rosetti se pricepea să toasteze:

„D-astă dată, domnule, iau condeiul în mînă spre a saluta și eu libertatea tiparului. Trăiască în fericire cei cari au cerut-o și cei cari au proiectat-o! Trăiască România și fiica ei ce-a dulce, Moldavia, care în cîteva zile desființă sclavia trupului și a minții. (nr. 15,14 febr., p. 58. Semnează *Constantinescu*, Corespondența e datată: Paris, 9 februarie, 1856).

Improvizația pe tema patriotică, efortul de a inventa un sens din acest eveniment și de face puțină literatură în jurul subiectului eliberării țiganilor, a libertății tiparului, îl duce pe autor să se descopere cu ușurință:

„Într-una din serile trecute, (4 februar) poate tocmai în minutul cînd se hotăra, cînd se subscria Decretul cel sfînt al desființării uciderii sufletului, a cugetării omenești, ieram în cămara mea din al cincelea etagiu și mă gîndeam la ce se gîndește necurmat astăzi Românul cînd văzui d-odată o lumină mare, (despre care ți-au vorbit jurnalele Parisului), un glob de foc, o stea înflăcărată, venind despre Panteon și mergînd spre Palatul orașului. (*Hotel de ville*).

Fi-va oare, mi-am zis, un răspuns la cugetările mele? Fi-va oare Steaua României ce n-o mai văzurăm strălucind d-atîta timp ce mi s-arată acum ieșind din templul minții omenești, din Panteon, și mergînd spre palatul d-unde fură proiectate drepturile oemenirii?" (p. 58—59).

După această prevestire, coincidență și exaltare, Rosetti divaghează, dă un cadru problemei, amintind că în Franța „a trebuit să vie Revoluția de la 1789 ca să fie sfărîmată cenzura". Moldoveni erau de felicitat pentru că au zdrobit „în liniște lanțurile ce țineau în sclavie trupurile țiganilor și mintea și sufletul românilor".

Golul de inspirație fu umplut cu o lungă divagație despre sensul cuvîntului libertate. E un drept legat de natura omului, implicat de existența sa, care nu trebuie confundat cu licența, cu degradarea și vulgarizarea înțelesului. De aceea, C.A.Rosetti se lansă într-un echivoc zicînd că oftează puțin după vremea cenzurii. Aceasta pentru că ea obliga la o agerime a activității publicistice, făcînd să se citească adevărul printre rînduri, apoi pentru că în condițiile unei libertăți totale a tiparului, zicea Rosetti, scade răspunderea morală pentru ceea ce scrii.

„Iubesc libertatea dar tocmai pentru că mă închin ei cunosc și datoriile ce ea ne impune; și de aceea în numele suferințelor trecute ale Patriei noastre, în numele strălucitului viitor ce ni

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se deschide, conjur pe compatrioții mei a nu se apropia de sfîntul altar, și care este masa pe care scrie scriitorul cel liber, cu mai puțină cucernicie adîncă, decît avea odată mumele noastre cînd apropiau buzele lor de sfîntul potir" (p. 59.).

Revelația acestui număr al ziarului „Steaua Dunării" o constituie însă ieșirea lui C. A. Rosetti din anonimatul rubricii de pînă acuma *corespondența particulară*, dînd drumul lungului eseu critic despre volumul *Doine și lăcrimioare de domnul V. Alecsandri*, apărut în 1852 (an. II, 1856, nr. 15,14 febr., p. 59—60; semnat C.A. Rosetti).

Lăsă de o parte mîhnirea ce și-o mărturisise în jurnal din cauza vieții mondene a poetului la Paris, în primii ani ai exilului, și apăru în „Steaua Dunării" ca acuzator al dezinteresului cu care fusese întîmpinată apariția volumului de poezie, a prietenului său. Și cel ce odinioară dovedise sensibilitate poetică și poetizantă în politică, se lansă într-o exegeză care continuă să apară în mai multe numere, constituind, cred, o primă analiză critică a poeziei lui Alecsandri[2]. Zise că el vrea să caute în poeziile lui Alecsandri „izvorul de unde bînd autorul *Doinelor*, deveni poet și creator", însă pînă a se apropia de acest loc cu minunea, C.A. Rosetti făcu cîteva raiduri prin epocă pentru a arăta unde își avea originea fenomenul liric. Plăcîndu-i să teoretizeze și să divagheze despre orice, se ocupă în introducere despre metamorfoza mișcărilor sociale care pregătise drumul lui Alecsandri către „izvor". . . . . „de la 1841 intrarăm într-o epocă de tranziție. Educație, moravuri, legi, limba chiar, totul în sfîrșit, străin ființei și naturei românești îmbătrînit, putrezit așteaptă numai o suflare puternică ca să piară sau să se prefacă".

În acest context literatura nu putea să peregrineze prin paradisuri artificiale. Îmbrăcă straiele acestei epoci:

„Literatura dar, ce nu este decît expresia societății, poetul carele nu-i și nu poate fi decît contimporan, ce poate fi în acei timpi nenorociți de învălmășeală în carele totul se sfîrșește și nimic n-a început încă".

Poetul „ceasurilor de mulțumire", se întrebă ce este poezia?

„Manifestația simțămintelor celor mai bune, celor mai adevărate și celor mai sincere ce avem toți în noi, exprimate de poet astfel încît fie cine să se poată recunoaște și zice: «sînt ale mele»"

Alecsandri fu prezentat de către C.A. Rosetti ca un fiu al poporului, cu educație patriotică în familie, cu simpatie firească pentru țărani, trăind „în mijlocul sătenilor", încît procesul poetic a urmat de la sine cursul de cunoaștere și exprimare „a adevăratelor simțăminte ale românilor".

Fără o integrare în complexul viu al fenomenului țării, Alecsandri ar fi fost un instrument fără partitură și fără simțire".... dacă domnul Alecsandri n-ar fi avut fericirea de a trăi în mijlocul sătenilor și a-i iubi, negreșit că nici el n-ar fi avut mîndria strămbunilor, n-ar fi cunoscut limba florilor, a vîntului, și-a rîurilor, n-ar fi avut puternica energie a unui popol carele renaște și n-ar fi putut să ne spuie ce simte, ce crede, ce trebuie și ce voiește românul ca să-și poată împlini misia sa pe pămînt (nr. 17, 18 febr., p. 68.).

În comentariile la doină, C.A.Rosetti explica de ce românul „este o națiie plugară și războinică". Pentru că a fost sugrumat de străini, i-a rămas frate codrul. Capitolul *Doina* (nr. 18,21 febr., p. 72), cu subtitlul: *Ce este hoțul român*, clarifică acest termen acceptat și de cercetătorii moderni. Hoțul, ca și haiducul, „este pentru români răzbunătorul său, eroul, patriotul carele aspiră după libertate. Astfel îl găsim în toate cîntecile populare ș-astfel ni-l arată și D. Alecsandri în poeziile sale".

C.A.Rosetti, discută cum se discuta la 1856, fără pretenții, dar și fără naivități flagrante. Comentariile au fraza mai adunată și sînt ferite de alunecările la vale ale cursivității sale ziaristice.

---

[2] Comentat și în Vasile Alecsandri, *Opere I, Poezii*. Text stabilit de G. C. Nicolescu și Geta Rădulescu-Dulgheru, Edit. Academiei, 1965, p. 89—90.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Definiţiile uimesc ; le mai repetă Macedonski la moartea poetului în 1891 :

„Doinele d. Alecsandri, cap d'opere ale inspiraţiei naţionale, sînt pentru mine Iliada şi Odiseia României" (*Doina. Trei amoruri în luptă*, nr. 20, 25 febr., p. 80.).

Desluşi trei ipostaze în poezia lui Alecsandri : Amorul filial, amorul de patrie şi amorul fecioarei. Critica lui C.A.Rosetti rămase mereu în serviciul îndatoririlor sale paşoptiste, discutînd în spiritul „Daciei literare", adică al ideologiei artistice a generaţiei sale. Raportarea poeziilor se făcu la idealul istoric al momentului şi la modul în care el îşi găsise expresia în poezia lui Alecsandri.

Urmă o pauză în colaborarea sa la „Steaua Dunării". Continuarea acestui esseu critic apăru abia în nr. 24 (22 mai, p. 96). Cită copios din Michelet, într-adevăr superb ca definiţie a poeziei lui Alecsandri, încheind cu toată reverenţa :

„Cînd a vorbit şi a vorbit astfel dl. Michelet, geniul cel mai mare al istoriei Franţei, ce-mi mai rămîne mie decît a suspina

Ziua şi noaptea ; fugi, fugi copilă,
De străin mîndru cu glasul blînd.

Poezia lui Alecsandri umplea dorul de ţară al exilaţilor, le ţinea focul aprins :

„Dup-o suferinţă necurmată de şapte ani, e mîngîietor pentru o inimă de român să mai audă vorbindu-i cineva :

De cel loc nebiruit
Unde-s paluşile crunte,
Unde cresc stejari la munte,
Unde nasc voinici de frunte".

Era o fericire pe care Alecsandri le-o dăduse exilaţilor simţind din nou ţara aproape. C.A. Rosetti îi mulţumi în numele lor :

„Şi-această fericire ţie-ţi ţi-o sînt dator poet al Doinelor României".

Foarte interesant evoluă esseul lirico-critic. Începu un nou foileton cu consideraţia că omul îndrăgostit are o comprehensiune a îndrăgirii a tot ce înconjură fiinţa iubită, remarcînd că „în cîntările poetului bărbat al saloanelor, o mai repet, n-am găsit nimic care să poată susţinea comparaţiunea cu poezia celuilalt Alecsandri, poet al Doinelor ; nimic mai nişte slabe „ceasuri de mulţemire" ca ale mele ; nimic decît un amor rece, sterp, închis," (nr. 27, 31 mai, p. 108).

Curios că tocmai unui sentimental ca Rosetti să nu-i mai dea satisfacţie amorurile triste ale lui Alecsandri, legîndu-şi speranţa că „Doinele şi Mărgăritele" „vor şterge întristarea ce ne-a lăsat „Lăcrămioarele şi Suvenirile".

După acest intermezzo în activitatea corespondentului la „Steaua Dunării" care îi captase interesul şi preocupările sale gazetăreşti, C. A. Rosetti reapăru în prima sa calitate de colaborator. Fu însă mai mult un adio decît o cantinuare de activitate. Corespondenţa din 26 iunie 1856 (publicată numai peste două zile sub semnătura Kostantinescu, deci putea exista un mijloc de circulaţie neoficializată prin poştă), îl atinse uşor pe Kogălniceanu pentru că acesta îl uitase tocmai într-un moment important al vieţii politice europene. De fapt nu se ocupă decît tactic de acest lucru. C. A. Rosetti dădu amploare unui subiect care era scump lui ca revoluţionar : sărbătorirea celei de a „optelea an al învierii de la 1848".

„Românii, care cu cortel, care cu batiste pe pălărie merseseră la Meudon în pădure. Masa a fost prezidată de mitropolitul Iosafat care unise altarul legii şi al patriei, ridicînd în exil „crucea stindardului românesc", şi de către Zoe Golescu, muma română care îşi oferise fiii revoluţiei.

Ce sens frumos dă C. A. Rosetti banchetului, ca o agapă a fraternizării pe vecie în numele ţării :

„Banchetul nostru prezidat astfel şi dat pentru sărbătoarea zilei aniversare a unei libertăţi de trei luni, şi a unei speranţe de viaţă naţională ce de la banchetul lui Mihai n-a mai fost

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gustat românul, nu putea fi altfel decît o nouă înfrăţire între toţi acei ce veniseră aci ca să mănînce împreună pîinea şi sarea unirei, a dreptăţii şi a frăţii" (p.155).

Elogiul revoluţiei, credinţa neabătută că „o revoluţie ieşită din suspinul unei naţii întregi poate fi abătută dar biruită niciodată".

Finalul se concretiză într-o horă, alţii jucînd alături „danţul de brîu".

De acum încetează corespondenţa particulară a lui C. A. Rosetti de la Paris. Vara, Cezar Boliac începu seria de *Scrisori în ţeară*, cu preocupări de arheologie şi de cultură, fantazînd ca mai tîrziu N. Densusianu :

„Negreşit că Tomi a fost unde este Tulcea şi s-a zidit de un erou Tomos unde a fost cetatea Tamira" (nr. 55—56, 9 aug., p.133—134).

Susţinerea politicii lui Kogălniceanu de către C. A. Rosetti avea să continue în curînd direct din paginile „Românului". Agitaţia reîntoarcerii amortiză pasiunea sa de corespondent la ziarul lui Mihail Kogălniceanu.

Sosea vremea cea mult visată a întoarcerii sale în ţară.

Marin Bucur

Date noi privind viaţa şi activitatea publicistului Bonifaciu Florescu (1848 — 1899)

I

S-a spus — şi pe bună dreptate — că Bonifaciu Florescu a intrat „în raza istoricului literar", cu deosebire, „pentru faptul de a fi considerat ca fiu al lui Nicolae Bălcescu"[1]. Stabilirea paternităţii sale a suscitat, şi mai suscită încă, discuţii. Rîndurile pe care i le consacrăm sînt menite, pe de o parte, a aduce noi contribuţii la stabilirea împrejurărilor în care s-a născut ca fiu al Luxiţei Florescu şi al lui Nicolae Bălcescu şi, pe de altă parte, la cunoaşterea multiplelor preocupări — istorice, literare, didactice, politice — pe care le-a avut în decursul unui sfert de veac.

★

Al treilea dintre cei zece copii [2] ai marelui agă Iordache Florescu[3] şi ai soţiei sale Anica născută Suţu[4], Alexandra — cunoscută sub diminutivul de Luxiţa[5] — vede lumina zilei în anul 1816[6] în casa părintească din mahalaua Scorţarului de pe cheiul Dîmboviţei.

[1] G. Călinescu, *Bonifaciu Florescu*, în *Studii şi cercetări de istorie literară*, [Bucureşti] Editura tineretului, [1966], p. 184.

[2] George D. Florescu, *Istoricul unei vechi case bucureştene : Casa Floreştilor din Mahalaua Scorţarului*, Extras din Buletinul Societăţii arheologice „Bucureştii vechi", anul I — V, 1935, [Bucureşti], p. 12—14, notele 39—46.

[3] Iordache Florescu (1789—1848), unul din cei nouă copii ai vornicului Ioniţă Florescu (1740—1801) şi ai Anichii Florescu (1757—1848) fiica marelui ban Dumitrache Ghica şi a Mariei Văcărescu (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 4, notele 3, 5—7, p. 11, nota 36).

[4] Anica Florescu (m. 1878) fiica lui Grigore beizadea Suţu şi a Saftei Nicolae Dudescu (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 4, nota 3, p. 15 şi nota 47).

[5] Lucsandra, Luţica, Luţa, Lucia (Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *Materiale noi pentru biografia lui Nicolae Bălcescu [I]*, în „Studii", XV, 1962, nr. 2, p. 375).

[6] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 39. Catagrafia oraşului Bucureşti din 1838 o înregistrează în vîrstă de 21 de ani. Vîrstele trecute aici copiilor agăi Iordache Florescu, cu excepţia celei a Frusinei (Frosa), nu corespund realităţii (Arh. St. Buc., *Catagrafii*, dosar 82/1838, *Culoarea de roşu, Mah. Sf. Dimitrie*, nr. de ordine 1739, f° 357). În catagrafia din 1831 nu sînt trecute vîrstele copiilor (Ibidem, *Catagrafii*, dosar 1789/1831, *văpseaua de roşu*, partea I, *mah. Sf. Dimitrie*, nr. de ordine 1026, f° 313).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Căsătorită la 15—16 ani, în 1832 [7] cu parucicul Filip Krijanovski — din batalionul „Ecaterina" al polcului al 9-lea al trupelor ruseşti staţionate, în acea epocă, în Ţara Românească — după numai „cîtăva vreme" [8], tînăra soţie cade bolnavă, neputînd suporta temperamentul bărbatului. Sfaturile „duhovniceşti" ale eclesiarhului Luca — trimis în casa soţilor, la 28 decembrie 1832 de către Mitropolie, la cererea biv vel agăi Iordache Florescu, tatăl fetei — nu servesc la nimic. Ca urmare, Mitropolia încuviinţează, deocamdată, la 8 ianuarie 1833, „a să osibi tinerii cu lăcuinţa" [9]. Din ordinul potpolcovnicului Odobescu, cu asentimentul generalului Kiselev, Filip Krijanovski este trimis la Silistra, unde se afla batalionul său, iar de aici în Rusia „după treabă ostăşească" [10].

Trei ani mai tîrziu, la 29 iulie 1836, la cererea, acum „brigadnăi aghiotant i căpitan şi cavaler" Filip Krijanovski, întors din Rusia, Mitropolia dă sentinţa definitivă asupra desfacerii căsătoriei sale, lăsîndu-i pe foştii soţi „slobozi a merge spre altă căsătorie de vor voi" [11].

Această căsătorie nefericită a lăsat, fără îndoială, urme adînci asupra sănătăţii şi stării morale a Luxiţei, maturizată la o vîrstă mult prea fragedă [12].

Floreştii, deşi rude cu mai toţi domnitorii Ţării Româneşti şi chiar ai Modovei din prima jumătate a secolului al XIX-lea [13] şi cu familii boiereşti de întîia treaptă [14], nu cunosc *cu toţii* o stare materială prea înfloritoare. Spre deosebire de ramura lui Manolache Florescu, înstărită şi identificată cu interesele marii boierimi, membrii familiei agăi Iordache Florescu, mai cu seamă fii săi Costache şi Dimitrie — cărora li se alătură Luxiţa — vin în contact, de timpuriu, cu cercurile progresiste, avîntîndu-se cu toată pasiunea tinereţii lor în mişcarea de renaştere a ţării. Casa Floreştilor din mahalaua Scorţarului devine, astfel, în al patrulea deceniu al veacului trecut, locul de „întruniri ale acelora cari au fost promotorii curentului de regenerare a ţărilor române" [15].

---

[7] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 39. Foaia de zestre a Luxiţei Florescu poartă data de 5 octombrie 1832 (Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 18 şi 47; *ibidem*, *Tribunalul de comerţ*, dosar 9409/1837, f° 2—2^{v} şi 9).

[8] Cei doi soţi au locuit împreună mai puţin de trei luni (octombrie—decembrie 1832).

[9] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 186. Actele cercetării făcută de Mitropolie la B.A.R., mss. rom., 650, f° 187; *ibidem*, mss. rom., 3937, f° 187, copie f° 200. Alte acte, referitoare la asigurarea zestrei: Arh. St. Buc., *Logofeţia dreptăţii*, dosar 13713/1833; *ibidem*, *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833; *ibidem*, *Obştească epitropie*, dosar 6620/1833.

[10] Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 9 şi 26.

[11] B.A.R., mss. rom., 3937, f° 93. Vezi şi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 187.

[12] Luxiţa primise o zestre — la căsătoria cu Filip Krijanovski — în valoare de 1604 galbeni, căreia i se mai adăugaseră şi „patru suflete ţigani robi" (Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 18); din anul 1836 i se acordă şi o pensie de 200 de lei pe lună („Analele parlamentare", VI, 1835—1836, Bucureşti, 1895, p. 289). Din averea sa a dăruit, în 1837, doctorului Iosif Sporer „pă Nicolaie robul domnii sale", „pentru mai multe căutări ce au făcut părintelui dum-ei la boala ce au avut" (Arh. St. Buc., *Tribunalul de comerţ*, dosar, 9409/1837, f° 1^{v}). Tot în această perioadă banii ce îi reveneau din pensie şi, probabil, şi alţii, îi împrumută Visteriei; în 1837 Visteria primise de la Luxiţa suma de 200 de galbeni şi 6300 de lei cu o dobîndă de 12% pe an („Analele parlamentare", IX, 1839—1840, Bucureşti, 1898, p. 495, 516—517).

[13] Anica — soţia lui Ion Florescu, moşul Luxiţei — era sora fraţilor Grigore şi Alexandru Ghica, ambii domnitori ai Ţării Româneşti (Grigore IV, 1822—1828 şi Alexandru, 1834—1842), Ion Emanuel Florescu — văr primar cu fraţii Floreşti — se căsătoreşte, întîia oară cu Catinca, fiica domnitorului Gh. Bibescu, iar a doua oară cu Alina Ştirbei. Anica, sora lui Ion Emanuel Florescu, se căsătoreşte, la rîndul ei, cu Iancu Bibescu, fratele domnitorului. În fine, însuşi Iordache Florescu, tatăl Luxiţei, era căsătorit cu Anica Suţu, fiica lui beizadea Grigore Suţu şi soră cu Mihai II Suţu domn al Moldovei şi nepoată de fiu a lui Mihai I Suţu şi el domn al Moldovei (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 185).

[14] Cu fraţii Goleşti, de pildă, fraţii Floreşti erau veri al doilea, părinţii lor fiind veri primari (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 38).

[15] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În acest mediu îl cunoaşte Luxiţa pe Nicolae Bălcescu. Tînărul, care la 19 ani fusese închis în temniţele stăpînirii ispăşind aproape doi ani în chiliile de la Mărgineni pentru ideile sale generoase de ridicare a poporului român, va fi făcut, desigur, o puternică impresie asupra Luxiţei. I-au apropiat idealurile comune, patriotismul de care erau animaţi amîndoi. În vîltoarea luptei de la 1848 împotriva contrarevoluţionarilor, Luxiţa trimitea prietenului ei şi prin dînsul tuturor românilor un mesaj de o înaltă forţă morală : „pierdeţi-vă starea, viaţa, totul, numai drepturile [-ţării] dobîndite, nu !" [16]

Prima informaţie pe care o avem despre relaţiile dintre Luxiţa Florescu şi Nicolae Bălcescu datează din anul 1843. Într-o corespondenţă către Ion Ghica, aflat la Iaşi, Bălcescu menţionează, printre altele, la 23 octombrie 1843 : „cînd eram la ţară am petrecut vreo cîteva zile cu M-me Călinescu... M-au însărcinat atît ea, cît şi prietena ei, Luţica Florească, să-ţi scriu din parte-le, complimente" [17].

Celor cîtorva indicii cunoscute — indicii care nu au convins pe toţi cercetătorii [18] — despre relaţiile dintre cei doi, Luxiţa şi Nicolae, le adăugăm astăzi dovezi care ne dau certitudinea că rodul legăturii lor a fost, fără îndoială, *Bonifaciu Florescu*. Firește, nu trebuie să ne aşteptăm, într-o chestiune atît de delicată, la atestări exprese, dar dintr-o suită de „coincidenţe", aluzii şi chiar fapte, adevărul reiese cu evidenţă.

La 14 iunie 1844 pleca la băile din Austria, de fapt, din Transilvania [19] „Dumnezei Cocoana Lucsiţa Florescu" [20]; a doua zi, lua acelaşi drum, „D. Nicolae Bălăcescu" (!) [21] Este mai mult decît probabil că cei doi s-au întîlnit în străinătate, plecarea lor la o zi distanţă constituind, desigur, o precauţie justificată pentru a salva aparenţele.

O a doua „coincidenţă" este plecarea din 1846. Sînt cunoscute împrejurările în care Nicolae Bălcescu este silit a părăsi ţara. Paşapoartele sale, cel românesc eliberat la 31 mai 1846, şi cel austriac, la 1 iunie 1846 poartă ambele, viza ocîrmuirii de Vlaşca şi cea de la Giurgiu la data de 3 iunie 1846 „pentru slobodă călătorie cu vaporul peste graniţă în statul Austriei la Europa" [22]. Necunoscut este însă faptul că, trei zile mai tîrziu, la 6 iunie acelaşi an, Iordache Florescu adresa Departamentului din Lăuntru o cerere pentru eliberarea unui paşaport fiicei sale Luxiţa „pentru mergerea... la Viena şi de acolo în părţile Italiei pentru căutarea sănătăţii sale" [23] şi, la 16 iunie 1846, „D-ei Cocoana Luxiţa Florească" părăsea Bucureştii în direcţia Giurgiu, spre Viena [24].

---

[16] Scrisoarea Alexandrei Florescu către Nicolae Bălcescu, [Pesta], 31 iulie/[11 august 1848] (Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 385).

[17] N. Bălcescu, *Opere*, [Vol.] IV, *Corespondenţă* ... Ediţie critică de G. Zane, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1962, p. 38.

[18] G. Zane, *Note şi materiale*, la N. Bălcescu, *Opere*, IV, p. 530.

[19] Bălcescu, plecat şi el la apele minerale din Austria, îi cerea lui Ghica să-i adreseze corespondenţa la Braşov, la George Barit (Cf. N. Bălcescu, *op. cit.*, IV, p. 60).

[20] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. I B, f° 1439.

[21] *Ibidem*, f° 1440. Că este vorba de Nicolae Bălcescu rezultă îndubitabil şi din faptul că serdarul Nicu Bălăcescu era trecut în aceleaşi liste ale poliţiei venind de la Călăraşi la 26 iunie 1844 (*Ibidem*, f° 1451), pe cînd N. Bălcescu se reîntorcea în ţară la 4 august 1844 împreună cu, printre alţii, şi Dimitrie Bolintineanu (*Ibidem*, f° 1514).

[22] G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu în lumina unor documente inedite*, în „Studii", XIII, 1960, nr. 1, p. 42.

[23] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1113/1840, vol. VI, f° 646. Aga Iordache Florescu încuviinţează fiicei sale Luxiţa să ridice pentru călătoria în străinătate cîte 200 de galbeni lunar din zestrea ei, sporită acum la 3000 de galbeni, după cum ne-o dovedeşte însemnarea făcută de însăşi Luxiţa în 1846, pe un bruion de chitanţă: „această este scrisă de tată-miu înaintea plecări[i] mele la Italia" (Original, colecţia George D. Florescu). Tot din această perioadă datează şi o scrisoare a tînărului Iorgu G. Florescu către sora sa, unde-i aminteşte despre „la divin[e] Italie, où vous vous trouvé[z]"(!) (Original, colecţia George D. Florescu).

[24] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. II, f° 227.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La Viena se afla şi Nicolae Bălcescu în tovărăşia lui Iancu Alecsandri, Costache Negri şi a fraţilor Eudoxie şi Alexandru Hurmuzaki, de unde pleacă spre Paris. Din cele cunoscute nouă Luxiţa s-a aflat şi ea la Viena, îndreptîndu-se, de aici, spre Veneţia, unde trăsese la hotelul *Leone bianco* [25], pentru ca mai apoi să se stabilească la Pisa [26].

Itinerariul călătoriei lui Bălcescu în Italia din primăvara anului 1847 este cunoscut pînă la amănunte [27]. La 3 februarie îi scrie lui Ghica, din Paris, că urmează să plece „peste vro trei zile" avînd, ca punct terminus: Palermo, unde dorea să întîlnească pe Alecsandri şi Elena Negri.

Vizele paşaportului său ne permit a şti exact locurile prin care a trecut şi timpul cît a stat în diferitele oraşe ale Italiei. Această reconstituire, în timp şi spaţiu, ne este deosebit de preţioasă datorită faptului că Luxiţa Florescu se afla şi ea în Italia.

La 19 februarie 1847, Bălcescu obţine de la Consulatul regal al Siciliei din Marsilia, viza pentru Neapole „via de mari". Trei zile mai tîrziu era la Genua unde vizează, la 22 februarie, paşaportul pentru Livorno. Aici soseşte, a doua zi (23 februarie) şi cere viza pentru Neapole. La Neapole e în 25 februarie şi stă „pară-se, numai două zile" [28].

Întîlnirea lui Bălcescu cu Luxiţa Florescu — dacă o astfel de întîlnire a avut loc acum — trebuie să fi fost de scurtă durată pentru că, în jurul datei de 1 martie 1847, el se afla deja la Palermo. Aici stă pînă la 20 sau 23 martie. Viza consulatului austriac pentru întoarcerea la Neapole o obţine la 20 martie; biletele pentru pachebotul cu aburi atestă plecarea, împreună cu Alecsandri şi Elena Negri trei zile mai tîrziu[29].

Vizele de pe paşaportul său dovedesc o şedere la Neapole nu numai de durată mai mare decît în celelalte oraşe ale Italiei (inclusiv Roma), dar şi *intenţional prelungită*. Deşi la 29 martie deci după o şedere de o săptămînă, cere viza pentru Roma, nu pleacă imediat şi, la 8 aprilie, obţine de la Departamentul Afacerilor Străine încă o prelungire de 20 de zile, de care, însă, nu se mai foloseşte. Evident că aici trebuie găsită o explicaţie şi, credem a nu greşi afirmînd că, pe lîngă preocupările sale intelectuale legate de frecventarea bibliotecilor, Bălcescu a întîrziat la Neapole şi din pricina prezenţei Luxiţei Florescu în acest oraş. De altfel, fără a fi pînă acum în posesia unor dovezi incontestabile, ni se pare că, dacă Bălcescu nu s-a întors la Paris chiar împreună cu Luxiţa, aceasta trebuie să-l fi urmat în capitala Franţei nu după multă vreme, căci este întîlnită aici, în luna iunie [30]. Este drept că în jurnalul său [31] Alecsandri nu face nici o aluzie la vreo întîlnire a Luxiţei cu Bălcescu la Neapole. Să fi fost o discreţie a poetului? La aceasta, desigur, nu putem răspunde.

În drum spre Franţa, Bălcescu nu mai călătoreşte pe mare ci, la 10 sau 11 aprilie 1847 porneşte, pe uscat, spre Roma. Zece zile mai tîrziu este la Civita Vecchia (25 aprilie) de unde, prin Florenţa (28 aprilie) se îndreaptă spre Livorno (30 aprilie) şi, de aici, pe mare

---

[25] Reconstituirea traseului călătoriei în Italia a Luxiţei Florescu, din anii 1846—1847 rezultă dintr-o scrisoare adresată ei din Neapole la 8/27 ianuarie 1848, după ce se reîntorsese în ţară, de către două cunoştinţe, Elise de Souschkoff şi Louise Koenig: „nous nous logeâmes d'abord à l'hôtel que vous nous aviez indiqué, Madame, mais nous sentant comme prisonnières sur ce beau canal où nous ne pouvions guère sortir à pied, nous désertâmes aussitôt le Lion blanc et allâmes nous installer sur la place St. Marc, presqu'à côté de l'église" (Original, colecţia George D. Florescu).

[26] Scrisoarea lui Iancu Florescu către sora sa din 6/18 sept. 1846 *(Ibid.)*.

[27] Toate datele referitoare la itinerariul călătoriei lui Bălcescu în Italia sînt luate din G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu* ..., p. 43—49.

[28] G. Zane, *op. cit.*, p. 45. Luxiţa se afla şi ea la Neapole (Cf. scisoarea L. Koenig).

[29] Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia*, în *Studii italiene*, [Bucureşti], E.S.P.L.A., [1958], p. 366, 392—393.

[30] Scrisoarea lui Iordache Florescu din 22 iun. 1847 către Luxiţa adresată la Paris, 22 rue St. Dominique d'Enfer (Orig. col. G. D. Florescu).

[31] S. D. Papastate, *Vasile Alecsandri şi Elena Negri, cu un jurnal inedit al poetului*, Bucureşti, 1947.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai întîi la Genua (1 mai) şi, după cîteva zile, spre Marsilia, unde soseşte în prima jumătate a lunii mai. În fine, la sfîrşitul lunii mai, cel mai tîrziu în primele două zile ale lunii iunie, era la Paris. Fie că l-a însoţit în călătorie, fie că a venit mai tîrziu, Luxiţa se afla, de asemenea, în iunie la Paris unde nu stă decît cîteva săptămîni.

Despre brusca ei plecare ne informează chiar Nicolae Bălcescu în scrisoarea pe care i-o adresează Luxiţei la 25 iunie/7 iulie 1847. Tonul şi, mai ales, conţinutul acestei scrisori, dovedeşte, fără putinţă de tăgadă, sentimentele care îi legau pe cei doi. Legătura lor, ce îşi are, desigur, originea într-o prietenie stabilită cu ani în urmă în ţară, apoi reînviată în Italia şi al cărei rod a fost *Bonifaciu Florescu*, n-a putut avea loc, fără îndoială, decît la Paris [32]. Scrisoarea lui Bălcescu către Luxiţa, mai sus amintită, lasă să se înţeleagă că plecarea ei a fost determinată de unele neînţelegeri ivite între dînşii [33]. Luxiţa intenţiona să se întoarcă în ţară [34] şi căuta, în acest scop, să-l convingă şi pe Nicolae [35].

Firul întrerupt al relaţiilor dintre cei doi, a fost reluat abia către sfîrşitul anului 1847.

Luxiţa plecase, într-adevăr, aşa cum a presupus Nicolae, la Viena. Aici stă pînă în octombrie 1847 în compania fraţilor ei Costache şi Iancu şi a două cunoştinţe pe care întîmplarea i le scosese în cale. Sînt rusoaica Elise de Souschkoff şi elveţianca Louise Koenig care ne-au lăsat o lungă relatare a împrejurărilor în care s-au cunoscut şi, mai ales, atestă impresia, deosebit de puternică, pe care Luxiţa a făcut-o asupra lor.

Reproducem în întregime un pasaj din scrisoarea Elisei de Souschkoff:

„Chère Madame, on ne peut vous oublier lorsqu'on vous a devinée, lorsqu'on vous a connue, même quelques jours seulement; j'ai parlé de vous et de vos aimables frères à maman dont le cœur est vivement touché de la sollicitude charmante dont j'ai été l'objet; elle a rêvé longtemps à ces trois nobles caractères de Jean[36], de Kostaky [37] et de leur digne sœur [38]; j'ai parlé à tous ceux qui sont capables d'éprouver les mêmes émotions. Je me plais à faire revivre ces jours de parfaite sérénité, d'abandon charmant, de confiance illimitée, je voudrais encore serrer vos mains affectueuses et remercier vos frères de la protection délicieuse qu'ils m'ont accordée à Vienne. Oh! mes chers absents, que j'eusse été heureuse de v[ou]s revoir, de pénétrer jusqu'à vos respectables parents, de leur dire qu'il y a des sympathies que rien ne peut détruire et que c'est ainsi que je vous aime tous les trois..."[39].

De la Viena, Luxiţa Florescu şi fraţii ei, Costache şi Iancu, se reîntorc în ţară în octombrie 1847[40].

Un schimb de scrisori, care nu ni s-au păstrat însă, urmat între Luxiţa şi Nicolae Bălcescu, au reglementat relaţiile dintre ei căci, în decembrie 1847, situaţia era

---

[32] Adevărul a fost intuit în acelaşi sens şi de G. Călinescu (*Bonifaciu Florescu*, p. 187) care nu ştia, la data publicării materialelor sale, de existenţa corespondenţei dintre Bălcescu şi Luxiţa Florescu, atestînd şederea ei la Paris.

[33] „Iartă Luţico că te-am făcut să suferi" ... „Te doresc Luţico puternic. Poate nu-ţi vine să crezi aceasta, dar e adevărat singur adevăr" ... „Prietena mea, îţi făgăduiesc că vei fi mulţămită d-aci înainte de prietenul tău, de fratele tău" ... „De ce crezi că pui comparaţie între tine şi celelalte". (Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 27 iunie/7 iulie 1848, în: Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 377–378).

[34] Hotărîre de care Nicolae avea cunoştinţă: „Astăzi veneam la tine ca să te rog să rămîi" (*Ibidem*, p. 376–377).

[35] „Zici că mă poţi întoarce în ţară ..." (*Ibidem*, p. 377).

[36] Iancu G. Florescu.

[37] Costache G. Florescu.

[38] Alexandra (Luxiţa) G. Florescu.

[39] Scrisoarea comună a Elisei de Souschkoff şi a Louise Koenig, menţionată mai sus; cf. nota 25.

[40] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. II, f° 1211; Lista de pasagerii „intraţi şi eşiţi din capitală pă zioa de azi o[c]to[m]vr[ie] 18" nu-i înserează însă decît pe cei doi bărbaţi, Costache şi Iancu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clarificată. Luxiţa îi ceruse net „schimbarea relaţiilor" ; sensul acestei „schimbări" îl avem din cuvintele lui Bălcescu : „prietenia şi frăţia". După o frază în care arată că ţinta vieţii sale „nu a fost niciodată galanteria către femei", fără să revină „asupra trecutului ca să nu deschiz rane încă sîngeroase", Nicolae îi declară că „prieteşugul şi frăţia" reprezintă „sentiment[ul] care singur poate fi trăitor şi vecinic între două inimi aşa de cumplit muncite de suferinţe" ca ale lor [41].

Bălcescu se întoarce în patrie la începutul lunii aprilie 1848. La 23—24 martie 1848 el obţine în Paris vizele de intrare în statele prin care urma să treacă în drumul spre Ţara Românească : Belgia, Prusia şi Austria. Zece zile mai tîrziu ajunge la Bucureşti (3/15 aprilie 1848)[42]. Tocmai atunci Luxiţa Florescu părăsea capitala unde, evident, nu mai putea rămîne[43]. Ea i-a ascuns lui Nicolae Bălcescu starea în care se afla, pentru a nu-l turbura[44] în momentele atît de grele pentru pregătirea şi victoria revoluţiei[45]. Nici mai tîrziu, în lunile din vara lui 1848, Bălcescu nu află adevărul deşi, ştia acum, într-o anumită măsură, despre suferinţele prietenei sale [46].

La Pesta, în ziua de 14 mai 1848[47], Luxiţa Florescu dă viaţă în condiţii critice[48] unui copil botezat, în grabă, la 17 ale lunii [49] de părintele Inochentie Chiţulescu

---

[41] Scrisoarea lui Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris 3/15 decembrie 1847, (Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 380).

[42] G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu* ..., p. 54.

[43] „Ce fatalitate mă goni ca să viu tocmai la plecarea ta" (Scrisoarea lui Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu. Bucureşti, 12/24 aprilie 1848, în : Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 381).

[44] „Nu poci să-ţi închipuieşti cît m-a turburat astă plecare, pricina căruia nu ştiu pentru ce mi-o ţii un mister" (*Ibidem*, p. 381).

[45] „Ear că nu-ţi răspund la toate întrebările tale despre mine, eartă Niculache ... ai zile mult prea frumoase ca să ţi le turbur" (*Ibidem*, p. 384).

[46] Cf. scrisorile Alexandrei Florescu către Nicolae Bălcescu din 28 iulie/9 august 1848 şi 31 iulie/11 august 1848, *ibidem*, p. 383—386.

[47] Data naşterii lui Bonifaciu Florescu rezultă cu certitudine dintr-o scrisoare [14 mai 1864] adresată mamei sale: „Je te demande pardon de m'être fait puni. D'autant plus j'en suis peiné *qu'aujourd'hui j'aurai 16 ans et, chose curieuse, c'est la S-te Boniface dans le calendrier français*" (Orig. col. G. D. Florescu). Sf. Bonifaciu potrivit calendarului catolic se sărbătoreşte la 14 mai (Bonifaciu martir) şi la 5 iunie (Bonifaciu episcop), ori cum botezul a avut loc la 17 mai este evident că data naşterii sale corespunde sărbătoririi Sf. Bonifaciu martir. Lui Bonifaciu i se părea „curios" că ziua lui de naştere coincidea cu onomastica numelui, întrucît el sărbătorea ziua sf. Bonifaciu la 19 decembrie după calendarul ortodox (Cf. scrisorile Frosei Florescu către sora sa Luxiţa din 19 dec. 1862, 9 dec 1866 şi altele. Orig. col. G. D. Florescu).

[48] Ea însăşi îi scria lui Nicolae : „sufăr, sufăr puternic pe cît nu-ţi poţi face o idee" ... „pe cînd mă băteam cu moartea" (Alexandra Florescu către Nicolae Bălcescu, Pesta 28 iulie/9 august 1848, la Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 384) ; „... Criticoasa poziţie în care mă aflu, amara suferinţă de care o idee nu-ţi faci ... ", „fă o contribuţie de la ai tăi şi ai mei prieteni, măcar d-ai lua de la unul un galben şi de [la] altul un sfanţic" (*Ibidem*, 31 iulie/ /11 august 1848, *ibidem*, p. 385).

[49] Din lectura unui cititor neavizat a actului de adopţiune a lui Bonifaciu de către propria sa mamă din 23 ianuarie 1858 ar rezulta că băiatul era „născutu 1848 maiu 17 botezatu de părintele Ionocentie". Numai propria mărturisire a lui Bonifaciu din 14 mai 1864 ne îndreptăţeşte să afirmăm că ziua de 17 mai 1848 nu reprezintă, de fapt decît data botezului şi nu a naşterii sale. Într-adevăr Tribunalul Ilfov nu a putut lua act, în 1858, în condiţiile în care Bonifaciu a văzut lumina zilei ca fiu natural al unei străine aflată întîmplător la Pesta şi, evident, fără o înregistrate la starea civilă, decît de actul său de botez eliberat de părintele Inochentie Chiţulescu la 17 mai 1848. De altfel, toate încercările noastre şi ale altor cercetători de a găsi un act de naştere al lui Bonifaciu Florescu emanat de la starea civilă din Budapesta nu au fost încununate de succes.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seminarist în acest oraş [50]. Bălatul primeşte numele de Bonifaciu [51].

Evenimentele prin care a trecut Ţara Românească în 1848 i-au despărţit pentru totdeauna pe Luxiţa Florescu de Nicolae Bălcescu[52]. Acesta din urmă va lua drumul lung, fără întoarcere, al exilului; după un an de peregrinări prin Imperiul otoman şi cel austriac, el se va stabili la Paris[53]. Luxiţa, care încă din august 1848, nu mai putea rămîne la Pesta, desigur, din cauza aceloraşi evenimente revoluţionare din Ungaria[54] s-a reîntors în ţară — poate însoţită de Inochentie Chiţulescu[55] — la o dată pe care nu o cunoaştem, dar în ori şi ce caz, înainte de iulie 1850[56].

Bălcescu va afla de naşterea copilului abia în vara anului 1851[57] cu probabilitate la sosirea surorii sale Sevastiţa la Paris[58].

---

[50] Pentru biografia lui Inochentie Chiţulescu cf. Pr. Gabriel Cocora, *Episcopul Inochentie al Buzăului (24 ianuarie 1873—13 noiembrie 1893)*, în: „Glasul bisericii", XXI (1962), nr. 7—8 (iulie—august), p. 701—723; C. Erbiceanu, *Moartea P. S. Episcop de Buzău*, în „Biserica ortodoxă română", XVIII, 1893, nr. 9, p. 716—718; Victor Papacostea şi Mihail Regleanu, *Seminarul Central 1836—1936. Documentele întemeierii*. Buc., 1938, p. 211 şi urm. Între Inochentie Chiţulescu şi familia Florescu s-a legat o strînsă şi trainică prietenie care, fără îndoială, îşi are originea în ajutorul nu numai spiritual, dar şi material, pe care, probabil, Luxiţa l-a primit de la acesta la Pesta („... cît pentru Inocentu s-a rînduit şi nu mai vine pe la noi; dar cînd voiu [l]i trimiţi respunsu şi pe locu vine, ca la un prieten" [5 martie 1859]; „părintele a venit şi mi-a zisu ca să-ţi scriu" [1 decembrie 1859]; „Inocenti duminică se faci vlădică, de voi putea septemîna viitoare se me ducu se-i facu o vizită" [1873] — (Scrisorile Frosei Florescu către Alexandra Florescu. Originale, colecţia George D. Florescu).

[51] Fără îndoială datorită coincidenţei dintre ziua naşterii şi sărbătorirea sf. Bonifaciu. Acest lucru a fost, de altfel, intuit şi de G. Călinescu (*op. cit.*, p. 187). Printr-o probabilă eroare de transcriere ziua de 17 mai 1848 din actul de adopţiune a lui Bonifaciu, considerată ca data sa de naştere a fost consemnată, mai tîrziu, în Franţa în diploma de bacalaureat (1868) şi în certificatul provizoriu eliberat de Facultatea de litere a Academiei din Rennes (1872) ca 27 mai 1848. Pe de altă parte, în certificatul de studii eliberat de liceul „Louis-le-Grand" şi în recipisa de primire a diplomei de „Bachelier-ès-droit" a Facultăţii de drept din Paris (1873) apare ca zi de naştere 8 iunie 1848 ceea ce nu reprezintă decît transformarea în stil nou a datei de 27 mai. Cu altă ocazie (1878) Facultatea de litere din Paris îl eliberează un certificat din care rezultă că era născut la 18 iunie 1848 (!). Menţionăm în sfîrşit ca o curiozitate faptul că *Dicţionarul contimporanilor* al lui Dim. R. Rosetti (apărut în timpul vieţii lui Bonifaciu) inserează ziua de 27 aprilie ca dată a naşterii sale.

[52] Luxiţa nu vine, în 1852, la Nicopole unde familia Bălcescu se întîlneşte cu Nicolae.

[53] Bălcescu soseşte la Paris la 16 oct. 1849.

[54] „Ori cum d-aicea trebuie să plec măcar ori în ce alt loc" şi, puţin mai înainte, „de va veni Iancu, înţelegîndu-mă cu dînsul, voi vedea de e cu putinţă să mă întorc lîngă sărmana mumă mea" (Alexandra Florescu către Nicolae Bălcescu, Pesta 31 iulie/11 august 1848, în: Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386).

[55] Şi în biografia lui Inochentie Chiţulescu există o lacună, exact în aceeaşi perioadă. Semnalat pentru ultima oară la Pesta la 10 octombrie 1848, reapare în Bucureşti, menţionat într-un document din 16 ianuarie 1850 (Pr. Gabriel Cocora, *op. cit.*, p. 707—708).

[56] Anica Florescu, mama Luxiţei, îşi notează, fără a preciza data, într-o însemnare privind cheltuielile ţinute după moartea soţului: 7300 de lei „pentru scăparea fiicei mele Luxiţii, ce au venit într-o stare foarte proastă din Ungaria, prin Focşani graniţa Moldovei şi au zăcut în Tîrgul Ocnii mai mult de 40 de zile" (Original, colecţia George D. Florescu.) În iulie 1850 Luxiţa era în Bucureşti, după cum reiese dintr-o scrisoare datată 25—26 iulie, a lui Nicolae Bălcescu, către dînsa (Cf. Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386—387).

[57] Încă în 1850, Bălcescu îi scria: „scrisoarea D-le trimisă prin M-me Jobin am priimit-o şi voi face cum zici, deşi nu pricep aste misteruri" (Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 25—26 iulie/6—7 august 1850, la Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386).

[58] N. Bălcescu, *Opere*, IV, p. 377.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Relaţiile familiei Bălcescu cu Luxiţa şi fraţii ei, mai ales, Costache[59] erau dintre cele mai apropiate. Am putea spune, fără a exagera, că era considerată ca şi o nora[60]. De la Hyères, Sevastiţa Bălcescu scriindu-i Luxiţei o informa amănunţit despre starea sănătăţii lui Bălcescu : „...negreşit ai cetit scrisoarea ce am trimis mami, acum vro cinsprezece zile, în care îi scriam cu amănuntu cum [îi] este cu toate astea, că ştiu că tare te interesezi să ştii, despre el şi cum merge boala. Iată îţi voi da o relaţie, după cum doftorul[61] zice că-l găseşte : întîi că are putere, doarme bine acum (pentru că întîi nu avea somnu) mănîncă cu poftă, că are căldură, şi chiar la obraz s-au mai îndreptat, durerea din piept i-au mai lipsit, prea rar şi prea puţin o simple. Doftorul zice că [î]i găseşte peptu mult mai împuternicit, şi respiraţia mai uşoară, glasul mai curat, şi că el nu credea să-l vază în aşa puţină vreme aşa bine. Tusea însă nu-i lipseşte de tot, de cinsp[r]ezece zile însă ia o doftorie care i-a împuţinat-o, zioa prea puţin tuşeşte, seara şi dimineaţa numai mai mult, şi zice că să urmeze tot cu acea doftorie şi crede că în puţin timp să va împuţina de tot, pentru că o dată nu să poate tăia. Doftorii ia de mai multe feluri, să păzeşte destul de bine, dar este tare mult fără răbdare, ar voi ca într-o zi să să facă bine, şi să enuiază aci pentru că sîntem, de tot singuri şi ştii că el singur nu poate. Eu n-am ce-i tot spune, că şi eu ca el sînt, destul de urît îm[i] este, ce am ştiut am spus, acum stăm ca doi cuci, căci nici stăpînu casii unde stăm n-au venit din volajul ce au făcut în vara trecută. Eşim la plimbare, asta este singura distracţie ce avem, locul este tare frumos dar uneori este vînt şi nu putem eşi pă cîmp, atunci avem o grădină prea frumoasă şi mare unde ne plimbăm fiind adăpost..." În încheiere, nu uită să transmită : „pă Bonifaciu sărută-l pentru mine şi te rog vorbeşte-i cîte odată de mine ca să nu uite pă aceea ce cu plăcere se crede una din cele mai bună amică, Sevasti"[62].

La rîndul ei, Luxiţa, într-o scrisoare către Nicolae, din 2 noiembrie 1852 — ce nu avea de unde să ştie că va fi şi ultima — îi scria : „Iubite Nicolache... Eu, Bonifaciu şi toţi ai mei sîntem sănătoşi ; toţi îţi trimit complimente. Bonifaciu îţi sărută mîna şi eu, prietenul mieu, te sărut de mii de ori şi te rog ca totdeauna să mă crezi a ta bună prietenă"[63].

Stingerea din viaţă, prematură, a lui Nicolae Bălcescu va lăsa vălul nelegitimităţii asupra copilului său.

---

[59] Într-o scrisoare, din toamna anului 1849 adresată Luxiţei Florescu, fratele ei, Costache nu uita să menţioneze că va scrie şi pităresei Zinca, ceea ce dovedeşte că între cele două familii corespondenţa devenise, de altfel o obişnuinţă (Original, colecţia George D. Florescu). Însuşi Nicolae Bălcescu era în relaţii dintre cele mai bune cu fratele Luxiţei, Costache („Pe Costache îl văd des acum, ţi-o fi scris, şi îl povăţuesc în ce socot că are trebuinţă" — Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 25—26 iulie/6—7 august 1850, în : Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 387). Despre personalitatea lui Costache Florescu — de care ne vom ocupa altădată — există anumite date şi în studiile lui N. Iorga publicate în „Revista istorică", XV (1929), nr. 10—12, p. 348 şi XXVIII (1946), nr. 10—12, p. 39—44.

[60] De pildă, Sevastiţa Bălcescu, în septembrie 1851, îi scria de la Hyères Luxiţei : „Sînt sigură că vei fi aflat d-acasă [adică de la pităreasa Zinca Bălcescu], că frate-mio acum este mai bine" (Scrisoarea Sevastiţei Bălcescu către Alexandra Florescu, Hyères 9/21 septembrie 1851. Original, colecţia George D. Florescu). De la sora sa Frosa, află Luxiţa, în mai 1862 vestea morţii îndureratei mame a lui Nicolae Bălcescu, bătrîna pitărească Zinca : „acum să venim la cealaltă întristare, sărmana Bălceasca a murit, m-am dus la sărmana Sevasti ; dar n-am mai putut a mă duce că rămînea neneca singură acasă, cînd s-o duce la moşie atunci mai mă duc" (Original, colecţia George D. Florescu). Pentru relaţiile amicale pe care le întreţine Luxiţa şi cu Barbu Bălcescu, fratele lui Nicolae, vezi şi scrisoarea pe care acesta i-o adresează la 5 decembrie 1863 (*Ibidem*).

[61] Dr. Chassinat, cf. scrisoarea lui Al. G. Golescu-Arăpilă către Paul Bataillard, Hyères 21 ianuarie 1852, în: George Fotino, *Din vremea renaşterii naţionale. Boierii Goleşti*, vol. III Bucureşti, 1939, p. 295, nr. 311.

[62] Scrisoarea Sevastiţei Bălcescu către Alexandra Florescu, Hyères, 9/21 septembrie 1851.

[63] N. Iorga, *Ultimele scrisori din ţară către N. Bălcescu*, în „Analele Academiei Române", s. III, t. VII, 1927, M.S.I., p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Luxiţa, imediat ce împrejurările i-au permis, s-a adresat tribunalului spre a i se recunoaşte propriul ei copil drept moştenitor al averii. La începutul anului 1858, Tribunalul judeţului Ilfov, secţia civilă, ia act de declaraţia Luxiţei Florescu [64] şi hotărăşte ca Bonifaciu „să aibă dreptul de adopţie declarat şi cerut de către D-ei Alexandra Florescu mama sa..." [65].

În toamna aceluiaşi an — copilul avea atunci zece ani — Luxiţa se stabileşte la Paris [66] şi-l înscrie pe Bonifaciu la Lycée Impérial Louis-le-Grand, în clasa „de huitième".

Cu şcoala el o duce, la început, destul de greu, fiind cotat printre elevii inteligenţi, dar nu şi îndeajuns de silitori. Totuşi, în anul şcolar 1859/1860 Bonifaciu reuşeşte să fie premiant al doilea la latină ! Mai tîrziu, el însuşi recunoaşte într-o scrisoare adresată mamei sale : „cînd eram mic eram leneş, dar acum lucrez" [67]. E în bune relaţii cu Ubicini, cunoscutul publicist francez filo-român, prieten apropiat al lui Nicolae Bălcescu, care, fără îndoială, va fi exercitat o influenţă favorabilă asupra sa [68]. Rudele şi prietenii îi procură numeroase cărţi, în special de istorie română [69].

Nu vom insista aici asupra perioadei studiilor — într-o oarecare măsură cunoscută [70] — decît spre a reproduce unele date inedite pentru biografia sa.

Încă din primii ani ai studiilor de la Paris, Bonifaciu obţinuse de la Ministerul Instrucţiunii o bursă, care uşurează, în parte, situaţia Luxiţei Florescu. Firească, ea este rezultatul unor intervenţii ale familiei pe lîngă cunoscuţi oameni politici, prieteni ai lor. Bonifaciu însuşi era îndemnat a scrie ministrului : „bine ar fi fost să scrie Bonifaciu o scrisoare plăcută lui Grecescu că este ministru cultului şi e-a vorbit cineva şi nu s-au împotrivit. Şi să mai scrie şi lui Alessandru Golescu că este la giustiţie şi că dacă nu era Golescu nu se mai folosea Bonifaciu cu 100# că Golescu ăsta-l cunoşe de om bun şi destul se e-aducă aminte că începutul este de la dînsu şi poate să vorbească cu Grecescu care este la culte... dar cît mai curînd că treburile merg de politică prea urît şi se nu ajungă scrisoarea lui Bonifaciu cînd [ş]e-ar da ei demisia ; nu te supăra că ţi le scriu şi dacă nu este bine cu Bengeasca pune pe altcineva ca să-i vorbească ca să scrie şi dînsa lui frate-seu ca să-i aducă aminte că tot în vremea lui s-au trecut cu 100 #" [71].

Bonifaciu Florescu îşi încheie studiile liceale în 1868. La 3 august 1868 el primeşte de la provizorul Liceului Imperial „Louis-le-Grand" un certificat în care se specifică că a fost pregătit din octombrie 1858 „en qualité d'interne (externe libre pendant les deux dernières années) et qu'il y a suivi toutes les classes depuis la huitième-prépatoire jusqu'à la philosophie inclusivement". Certificatul îl arată ca un elev „d'un charmant caractère, a toujours eu la conduite la plus régulière et s'est acquis l'estime et l'affection de tous ses Maîtres" [72].

---

[64] Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia I civilă, dosar 21/1858, f° 1.

[65] *Ibidem*, f° . 2.

[66] La început a locuit în rue Rassin, iar mai apoi în Place du Panthéon (Scrisoarea Frosei Florescu către Luxiţa Florescu din 4 noiembrie 1858. Original, colecţia George D. Florescu.) În 1859 locuia în : 38, rue Vaugirard, la Bellevue, lîngă Paris, localitate unde a stat şi N. Bălcescu în vara anului 1847, iar după aceea în 174, rue St. Jacques (Scrisoarea adresată de *Lycée Impérial Louis-le-Grand* Luxiţei Florescu în 23 martie 1869. Original, colecţia George D. Florescu).

[67] Scrisoarea lui Bonifaciu Florescu către mama sa, 19 iunie 1868. Original, colecţia George D. Florescu.

[68] În iunie 1868 participă la o subscripţie publică pentru fondarea bibliotecilor şcolare susţinută de Ubicini (Bonifaciu Florescu către mama sa, 19 iunie 1868).

[69] „Chronologia lui Şincai ce o cere [Bonifaciu] o caut ..." (Costache G. Florescu către Alexandra Florescu, 1862. Original, colecţia George D. Florescu) „À mes moments perdus, je lis l'Archiva românească" de d-lu Hăjdău. Mr. Ubicini a eu la bonté de me la prêter" (Bonifaciu Florescu către mama sa, 6/18 decembrie [1865]. Original, colecţia George D. Florescu).

[70] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 187—192.

[71] Frosa Florescu către Alexandra Florescu, 1869. Original, colecţia George D. Florescu.

[72] Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", *Arhiva Bonifaciu Florescu*, II/166. Original.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe baza acestuia este declarat „Bachelier ès Lettres", diploma fiindu-i eliberată de Ministerul Instrucțiunilor al Franței, la 1 octombrie 1868 [73].

Urmează apoi, cursurile universitare la Facultatea de litere a Academiei din Rennes de la care obține în 1872, diploma de „Licencié ès Lettres"[74].

O problemă care l-a frămîntat însă mult pe tînărul Bonifaciu în toată perioada școlarității a fost aceea a paternității sale. Remarcăm, la început, o scrisoare în limba franceză, a lui Bonifaciu — semnată *Floresco* — către mama sa unde, în 1858, primul an de școală, o ruga să-i comunice : „...*mon prénom... ma date de naissance*"[75]. Cele solicitate nu erau, pe atunci, izvorîte dintr-o curiozitate a copilului, ci i-au fost cerute, mai de grabă, de institutorul său, Chambon ; i se comunică imediat, căci, de aici înainte, toate scrisorile sale vor fi semnate *Boniface* ori *Bonifaciu*. Mai tîrziu, din alte scrisori, răzbat însă aluzii discrete ori evidente, care ne permit a susține că la un moment dat i s-a spus adevărul și anume că era fiul lui Nicolae Bălcescu.

De pildă, într-o scrisoare din 9 februarie 1868 către mama sa, Bonifaciu, mulțumindu-i pentru trimiterea fragmentului din scrierea lui Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai Voevod Viteazul*, subliniază : „tu sais le cas que je fais de l'unique prosateur que possède la Romanie. Lire son chef d'œuvre serait donc achever de connaître une si belle âme" [76].

Bonifaciu Florescu era considerat în familia Bălcescu și a descendenților lor, drept rudă apropiată [77]. Pe Sevastița Bălcescu o numea familiar „țața Sevasti"[78], iar pe Olga, fiica lui Barbu Bălcescu, „ma petite Olga"[79].

O incursiune în genealogia familiei Florescu prilejuită de lectura, în „Arhiva românească" a lui Hasdeu, a unui hrisov de pe vremea lui Vlad Țepeș (! de fapt, Călugărul)[80] — în care e amintit un Vintilă Florescu [81] — îi prilejuiește lui Bonifaciu exclamarea : „*Qu'importe que je*

[73] *Ibidem.*

[74] *Ibidem.*

[75] Bonifaciu Florescu către mama sa , f.d. Original, colecția George D. Florescu.

[76] *Ibidem*, 9 februarie 1868, Original, colecția George D. Florescu.

[77] Zoe Mandrea, fiica lui Barbu Bălcescu care asistă, în 1899, la înmormîntarea lui Bonifaciu Florescu, îi scria surorii sale, Olga : „Il y avait les ... Floresco, les Boeresco, les Cantacuzène (!), tous étonnés de me trouver là ... Ils ne savaient pas que nous étions parents" (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 194). În amintirile sale, Maria Cociu, strănepoată de soră a lui Nicolae Bălcescu, dezvăluie impresia pe care Bonifaciu Florescu a făcut-o asupra ei, în copilărie ; mai tîrziu, relatează în continuare Maria Cociu, ea a aflat adevărul asemănării lui Bonifaciu Florescu cu „portretul lui Nicolae Bălcescu" și, în 1925, cînd publică aceste amintiri, ea arată că Bonifaciu Florescu era știut în familie ca fiu al lui Nicolae Bălcescu (Maria Cociu, *Amintiri despre Nicolae Bălcescu*, în „Adevărul literar și artistic", 1 martie 1925, p. 2).

[78] „J'ai été très touché des marques d'amitié que m'envoient țața Sevasti, [-Sevastița Bălcescu], M-me Geanolo [-Maria Geanoglu născută Bălcescu] et M-elle Elisa [-Elisa Geanoglu căsătorită Deleanu]. Dis-leur que je pense à eux très souvent et montre leur, si tu veux, ce que je pense de leur pauvre mais si noble frère [-Nicolae Bălcescu]. Dis aussi à M-elle Elisa que je n'aurai garde d'oublier une personne dont j'ai été amoureux quant j'avais huit ans" (Bonifaciu Florescu către mama sa, 9 februarie 1868). Relațiile de prietenie devin și mai strînse, mai ales după reîntoarcerea lui Bonifaciu în țară. Vezi scrisoarea Mariei Geanoglu din 10 septembrie 1875 (Original, colecția Maria Popovici-Mandrea) unde îl arată pe Bonifaciu și mama sa ca invitați ai ei la cină.

[79] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 193.

[80] Este vorba de hrisovul lui Vlad Vodă Călugărul din 5 iunie 1483, publicat de B. P. Hasdeu în „Arhiva românească", I, 1865, p. 1, nr. 37, cf. *Documenta Romaniae Historica*, B, vol. I, Buc., 1966, p. 302—303, nr. 187.

[81] „En lisant un hrisovu de Vlad Țepeș daté de 1483, parmi les boyards qui ont signé comme témoins, selon l'usage, j'ai trouvé le nom de Vintilă Floreseulŭ. Tu sais que nous croyons que le seul Florescu dont on ait conservé la trace, est celui qui s'est joint aux boyards pour demander aux Turcs pour prince l'homme qui devait être le vainqueur de Călugăreni et le dominateur de toute la Roumanie. L'ancêtre que je vous ai découvert ne doit pas nous enorgueillir, car son nom ne dit rien. Qu'a-t-il fait ? Je l'ignore. L'oubli a enterré ses faits, comme son nom jusqu'à (!) aujourd'hui. C'est ce qui est arrivé le plus souvent dans notre famille. On se contentait de bien faire. Ce n'est pas assez. Il faut prouver qu'on a bien fait". (Bonifaciu Florescu către mama sa, 6/18 decembrie [1865]).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

descende d'un Mihai Viteazul[82] *sau Nicolae Ţiganul? dacă eu sînt un om virtuos mă voi face stima [t]. Dacă nu, e păcat să spue lumea: iată fiul nemernic al omului ăla marele*", pentru ca mediat să adauge: „*un petit mot pour nous deux. Aujord'hui c'est la Saint Nicolas. J'ai relu pieusement„ Cîntarea României*"[83] *şi, ştii, mamă, aş fi vrut să-l cunosc mai mult. Quelles pensées! Quel génie et quel cœur! Mais pardonne-moi de renouveler ta douleur*[84].

Aceste rînduri, credem, a constitui o mărturie destul de grăitoare! De altfel, nu este nici singura, deoarece Bonifaciu Florescu a avut un adevărat cult pentru tatăl său, căruia nu numai că i-a dedicat mai multe articole în decursul activităţii sale publicistice, dar a încercat chiar să-i întocmească şi o biografie, păstrată, însă, din nefericire, doar fragmentar, într-un manuscris rămas inedit şi, de care ne vom ocupa în partea a doua a articolului nostru.

George D. Florescu
Paul Cernovodeanu
Horia Nestorescu

Corespondenţa lui Eminescu cu Veronica Micle

Colecţia de autografe Mihai Eminescu a Cabinetului de manuscrise-carte rară de la Biblioteca Academiei s-a îmbogăţit în ultimii doi ani cu preţioasa corespondenţă de dragoste a poetului către Veronica Micle.

Scrisorile, cunoscute din publicaţiile romanţate ale lui Octav Minar, păreau unora îndoelnice, atîta vreme cît nimeni nu văzuse originalele. Astăzi trebuie să fim recunoscători lui Minar nu numai pentru publicarea acestui schimb de corespondenţă, dar mai cu seamă pentru pietatea cu care a conservat aceste autografe. Credem însă că unele scrisori din publicaţiile lui Minar, ale căror originale nu au fost găsite în colecţia sa, sînt create de bogata imaginaţie a publicistului care a încercat să suplinească cu fantezia sa unele goluri din suita de scrisori, atribuindu-le tonul şi sentimentele pe care ar fi dorit să le aibă în realitate eroii săi.

Nu toate scrisorile din colecţia Octav Minar au ajuns astăzi în patrimoniul public; sînt numai şapte scrisori de la Mihai Eminescu şi douăzeci şi opt de la Veronica Micle, ceea ce reprezintă în orice caz majoritatea. Fostul posesor le-a utilizat în volumul *Cum a iubit Eminescu*, Iaşi, 160 p. şi le-a publicat integral în anexa ediţiei a doua a aceleiaşi lucrări, iar în volumul *Veronica Micle. Dragoste şi poezie*, Buc., p. 43—44, publică o scrisoare a lui Eminescu care nu figurează între cele din anexa amintită, dar al cărui original se găseşte printre cele achiziţionate de Academie.

Cu excepţia acesteia din urmă, scrisorile lui Eminescu au fost republicate de I.E. Torouţiu în vol. IV din *Studii şi documente literare*, direct de pe publicaţia lui Minar, preluînd astfel şi toate greşelile strecurate aici.

---

[82] Familia Florescu descindea într-adevăr din Mihai Viteazul, prin Marula, fiica naturală a acestuia, căsătorită cu marele cţucer Socol din Cornăţeni (Amănunte la George D. Florescu, *Un sfetnic al lui Matei Basarab ginere al lui Mihai Viteazul*, în „Revista istorică română", vol. XI—XII, 1941—1942, p. 66—94).

[83] *Cîntarea României* era atribuită în acea epocă, aproape unanim, lui Nicolae Bălcescu. Asupra paternităţii acestei interesante opere, aparţinînd mai de grabă lui Alecu Russo decît lui Bălcescu, vezi discuţia la Paul Cornea, *Alecu Russo, Nicolae Bălcescu şi „Cîntarea României"*, în volumul *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, 1962, p. 269—290.

[84] Bonifaciu Florescu către mama sa 6/18 decembrie (1865).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Păstrată parțial de Veronica, această corespondență urma să-i folosească pentru a „scrie ceva relativ la fazele acestui amor trist și nenorocit" așa cum este însemnat de ea pe hîrtia care învelea pachetul de scrisori, legat cu o fîșie roșie de mătase.

Ocupîndu-ne aici numai de scrisorile lui Eminescu către Veronica, avem, credem, posibilitatea să stabilim cîte au fost în realitate în colecția lui Minar și să păstrăm anumită rezervă asupra acelora al căror original nu a fost găsit. Această cercetare este facilitată prin găsirea în arhiva lui Octav Minar a unei fotografii [1] făcute de pe corespondența celor doi. Scrisorile au fost fotografiate fixate cu pioneze pe o planșetă de lemn, aranjate în cinci registre, imaginea unei scrisori are circa 4/6 cm. și abia poate fi citită cu lupa. Pe acest tablou sînt unsprezece scrisori de la Eminescu; rezultă deci că pe lîngă cele șapte, achiziționate de Academie, au mai fost înstrăinate patru scrisori care au existat realmente în colecția Octav Minar și pe care le-a și publicat. Din comparația făcută cu scrisorile publicate rezultă că nu există în colecție scrisoarea din 1874 noiembrie 8, socotită ca fiind prima scrisoare a lui Eminescu către Veronica, cunoscută astăzi. De asemenea, nu există nici originalul scrisorii publicate în volumul *Cum a iubit Eminescu*, ed. II, Iași, p. 74—76, din ianuarie 1882 și care, integrată cronologic în schimbul de scrisori dintre cei doi nu își găsește nicidecum locul, nici ca ton, nici ca conținut.

Este interesant faptul că Minar o folosește, ca și pe precedenta, în comentariul său dar nu le republică în anexa ediției a doua. Nu republică aici nici scrisoarea către Veronica publicată în *Veronica Micle. Dragoste și poezie*, p. 43—44 care este cea mai frumoasă scrisoare de dragoste a lui Eminescu și în care dă și o variantă a strofei *Și dacă de cu ziuă*, datată de academicianul Perpessicius ca fiind anterioară anului 1876, data variantei publicate în *Opere*. [2]

Această scrisoare ridică interesante probleme de datare. Minar o socotește ca fiind din 1874. Veronica însă o datează din 1879 căci, credem că nu greșim recunoscînd în grafia datei de pe verso-ul scrisorii mîna acesteia, care poate, era interesată să nu se știe că tonul intim al scrisorii stăruia dinainte de 1879. Mîna Veronichii se recunoaște ușor pentru că data este scrisă exact ca pe scrisoarea acesteia din 1879 august 12 [3], în ambele primul *u* din „august" este suprimat. Scrisoarea, aflată printre autografele achiziționate de Academie, are colțul din dreapta sus rupt în dreptul anului, lăsînd totuși să se vadă un început de cifră scrisă cu cerneală violetă, alta decît a scrisorii care este scrisă cu cerneală neagră, cum și începutul unei bare trase cu cerneala textului. După mica fotografie din fotocopia amintită se poate clar constata că scrisoarea, ca și alte scrisori ale lui Eminescu, nu avea dată de an, locul fiind ocupat de o simplă bară, pe deasupra căreia cineva a scris anul 889 sau 883, lectura nu este clară, an reprodus și mai jos cu creionul, cu un 3 pe margine, dovedind aceeași îndoială de lectură; ulterior colțul a fost rupt intenționat și anul cu creionul șters.

Data 1889 sau 1883 nu corespunde deloc conținutului, cum nu corespunde nici data scrisă de Veronica. [4]

În cifrele prea mici, nu poate fi recunoscută grafia cuiva anume, pentru Veronica ar pleda numai cerneala violetă. Sigur de mîna acesteia este însă numai data de pe verso care nici aceasta nu poate corespunde realității căci Ștefan Micle murise de curînd iar tonul scrisorilor Veronichii din 16 și 18 august 1879 era departe de a provoca un răspuns atît de poetic și de cald din partea lui Eminescu.

Prezența autografelor în Biblioteca Academiei va face posibilă o reeditare a lor corectă, căci în adevăr, fie pentru că nu a putut descifra unele cuvinte, fie pentru că a avut discreția să omită unele pasagii care i-au părut prea intime, transcrierile lui O. Minar nu corespund întotdeauna originalului, făcînd ca înțelesul scrisorilor să fie denaturat. Ca de exemplu: „Le voi

[1] Cf. B.A.R., Arh. Eminescu I varia 9.
[2] M. Eminescu, *Opere*, ediția Perpessicius, vol. V, Buc., 1958, p. 595 note.
[3] Cf. B.A.R., Coresp. inv. 139079.
[4] Mai sînt și alte scrisori ale lui Eminescu pe care anul sau chiar data completă este pusă de mîna Veronichii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

compune toate..." este în originalul respectiv „Le voi compensa toate..."; „vor fi recitite" este în original „vor fi realizate", „Cînd gîndesc la neagra mea aptitudine" înlocuieşte pe... „ingratitudine", sau iată cum înţelege editorul să modifice un pasaj: „teama mea constantă şi dragostea mea lipsit de tine", care în realitate este: „teama mea constantă şi dragostea mea se lipesc de tine cu poţoţonii tăi de trup".

Scrisorile în limba franceză ale Veronichii sînt date de Octav Minar în traduceri defectuoase ca acestea: „Nu voi veni mai devreme...", care în original sună: „Nu reveni mai de vreme", ceea ce este cu totul altceva. Intervenţiile ortografice ale editorului sînt de asemenea numeroase.

Îndoielile ridicate de scrisorile lui Eminescu publicate sau comentate de Minar al căror original nu s-a găsit în colecţia sa se pot extinde şi asupra altor corespondenţe utilizate de scriitor în lucrările sale despre Eminescu cum ar fi spre exemplu scrisorile adresate de poet lui Novicanu în 1885 de la Liman şi Odessa[5].

Corespondenţa lui Eminescu nu a fost niciodată publicată integral, aşa că viitoarea ediţie — mult aşteptată — va folosi şi originalele prezente astăzi în Biblioteca Academiei.

Tot din colecţia Octav Minar s-a mai achiziţionat şi corespondenţa primită de acesta, din care semnalăm scrisorile lui Matei Eminescu relative la fotografiile rămase de la fratele său, poetul.

Maria Anineanu

Patru imnuri vedice în versiunea lui George Coşbuc

Fără îndoială, una dintre caracteristicile personalităţii literare a lui George Coşbuc o constituie capacitatea sa de a da cu propriul spirit şi cu propria simţire expansiune unor idei întîlnite în cuprinzătoarele sale lecturi din literaturile lumii.

Enunţarea uscată i-a fost străină, de aceea, în unele din poeziile sale, George Coşbuc retrăieşte în versuri, deseori cu nimic deosebite ca valoare estetică de lucrările originale, ideile aflate, lectura devenind astfel o sursă de inspiraţie poetică. Practica aceasta a fost comună multor mari creatori de artă, creatori care au considerat că în fond este mai greu, şi prin aceasta mai pasionant, să spui altfel şi mai bine ceea ce a mai fost spus; mai ales cînd acest spus pare a face parte din acel fond de adevăruri atît de verificate şi de caracteristice culturii, încît ar putea intra într-o definiţie psihologică a omului.

În plus, marii creatori nu sînt dominaţi de simţul proprietăţii faţă de valorile estetice pe care le descoperă şi le oferă cu dărnicie acelora care nu pot decît să le admire; poate ei simt că fîntîna inspiraţiei este aceeaşi pentru toţi cei aflaţi deasupra unui anumit nivel şi consideră neimportantă referirea la nume proprii şi stabilirea de paternităţi de altfel foarte trecătoare în timp. Evident „quod licet...".

Mai puţin respectuoşi cu valoarea intrinsecă a unora dintre poeziile lui George Coşbuc, mai legaţi de o concepţie proprietaristă a operei de artă, unii critici contemporani cu poetul nu s-au oprit să exprime critici energice la adresa împrumuturilor literare ale marelui poet, uitînd că important este nu atît dacă a luat sau ce a luat, ci dacă aceste împrumuturi au primit o închegare nouă şi armonioasă.

---

[5] În Biblioteca Academiei se găsesc astăzi trei din originalele acestor scrisori, din 15 şi 18 august şi 2 septembrie, S 11 (1—3)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Astăzi, cînd avem perspectiva întregii opere a lui George Coşbuc, ca şi a timpului său, e mai uşor, folosind metoda de comparare a poeziilor sale cu textele originale, să facem aprecieri asupra aportului personal al poetului şi al meritelor sale pe care nu le contestăm [1].

Studiind cele patru poezii considerate pînă acum traduceri de imnuri vedice [2] (*Soarele, Aurora, Focul, Puterea* [3]), se poate constata cu limpezime că prelucrarea poetică pe care o face George Coşbuc motivelor vedice este foarte diferită. Netă pentru *Focul*, mai avansată pentru *Aurora*, poezii care rămîn traduceri de imnuri vedice identificate, prelucrarea motivelor vedice este atît de dezvoltată în *Puterea* şi *Soarele*, încît aceste poezii nu pot fi puse în paralel cu nici un imn vedic ca atare. În schimb, în aceste ultime două poezii contribuţia lui George Coşbuc este atît de însemnată, încît scoaterea lor din capitolul de traduceri al operei sale, acolo unde poetul le-a lăsat uitate cu atîta modestie, este cu prisosinţă justificată.

În cele ce urmează vom încerca să dovedim afirmaţia de mai sus schiţînd un studiu al celor patru poezii în ordinea propusă — *Focul, Aurora, Puterea* şi *Soarele* — , ordine ce se află în raport direct cu gradul în care s-a făcut prelucrarea motivelor vedice. Vom încerca să demonstrăm totodată cum poetul s-a despărţit treptat de sursă, pentru ca, în cele din urmă, în *Puterea* şi *Soarele*, motivele vedice să rămînă numai un fundament pentru poezii noi.

★

Focul reprezintă prelucrarea imnului V 85 din Ṛg Veda, dedicat zeului Varuṇa — Uranos, în mitologia Greciei antice — , ce era considerat ca marele stăpîn al legilor naturii. Redăm în paralel *Focul* şi imnul *Către Varuṇa*, ultimul după traducerea în limba germană a lui H. Grassman [4], pe care foarte probabil că a folosit-o George Coşbuc.

Către Varuṇa

1 Sus, să cîntăm tare un cîntec de laudă,
Adînc şi drag, atotvestitului Varuṇa,
Cel care întinde, ca tăietorul pielea,
Pămîntul, soarelui covor.

2 Aerul răcoros el l-a răspîndit în pădure,
A pus laptele în vaci, iuţeala în cai,
Înţelepciunea în inimi, fulgerele în nori,
Soarele pe cer, Soma [5] în munţi.

3 El a răsturnat butoiul cu apă peste nori,
Şi lasă apa să curgă peste cer, aer, şi pămînt;
Regele universului pătrunde pămîntul cu ea,
Cum face ploaia cu cîmpul de grîu.

4 El pătrunde pămîntul şi cerul,
Cînd Varuṇa doreşte lapte de la nori;
Atunci munţii se acopăr de nori,
Şi obosesc chiar puternicii călători [6].

[1] O astfel de încercare în ce priveşte cultura indiană reflectată în unele din poeziile lui George Coşbuc este studiul lui S. E. Demetrian, *Literatura indiană clasică în poezia lui George Coşbuc*, în „Limbă şi literatură", 1966, nr. XI, Bucureşti.

[2] Imnuri din Ṛg Veda (Rig Veda) Samhita — Colecţia imnurilor cunoaşterii — care este prima parte din cea mai venerată între cele patru Vede. Vedele sînt monumentul literar cel mai vechi al culturii indiene şi totodată al culturii indoeuropene.

[3] Publicate în „Vatra", 1894, apoi în *Antologia sanscrită*, Craiova, 1897, sub titlul *Himnuri di Rig-Veda*, p. 13—20; vezi şi *Antologia sanscrită* de George Coşbuc, Bucureşti, 1966.

[4] H. Grassman: Rig Veda, vol. I—II, Leipzig, 1876—77. Vezi şi Th. Simensky *Antologia sanscrită a lui George Coşbuc*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii «A. C. Cuza», Iaşi, Secţ. III, nr 1—2, 1956.

[5] Sucul, extrasul sau însăşi planta Asclepias acida.

[6] Maruţii, zeii furtunii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5 Minunea acea mare voiesc s-o spun,
A lui Varuṇa, zeul vestit,
Care stînd în văzduh a măsurat pămîntul,
Avînd soarele drept măsură.

6 Nimeni nu a putut împiedica
Minunea aceasta mare a zeului prea înțelept,
Ce face ca toate șuvoaiele ce gonesc
Să nu poată umple marea cu valuri.

7 Orice nedreptate am fi făcut vre unui prieten
Unui tovarăș iubit, sau unui frate,
În casa noastră sau în străini,
Toată nedreptatea, iartă-ne-o, Varuṇa.

8 Dacă am înșelat la joc ca trișori,
Dacă am greșit cu sau fără voe,
Desfă de la noi cea ce ne leagă,
Zeule Varuṇa, și să-ți fim dragi din nou.

Focul

Ascultați acum cîntarea focului[7], a lui Varuṇa
Soarele-i stă-n mîna dreaptă, iar în stînga lui stă luna
Și covor pe sub picioare-i stă pămîntul cel bătrîn,
Iată-l, numai el e tare, singur numai el stăpîn:
El va fi d-acum d-apururi căci a fost întotdeauna.

El a pus în cal iuțimea, el a pus în uger lapte,
Pune minte-n cel cuminte și-n cel vrednic pune fapte.
El adapă și hrănește, călător din loc în loc,
El topește-n aer norii și din apă naște foc:
Iată-l, regele puterii, cum din ziuă naște noapte.

El stă veșnic în văzduhuri luminînd îndepărtarea.
Soarele plutește-n aer măsurînd în cale zarea
Căci Varuṇa-i Domnul lumii, soarele-i măsura lui —
Cîte rîuri sînt pe lume, alte rîuri să mai pui
Ca să curgă toate-n mare, ele tot nu umplu marea.

Cine este cel ce poate într-un loc ceva să pue
Necurmat, fără să-l umple? Nu e om. Și nimeni nu e
Singur el, Varuṇa, poate! El se plimbă fulgerînd
Și cu tunet umple cerul, plin de spaimă despicînd
Aerul; pe vînt și neguri el coboară și se sue.

Doamne, dacă noi vr-odată ne-am dușmănit vecinii,
Dac-am înșelat la jocuri, dacă n-am primit străinii,
Iartă-ne tu bun și tare, noi sărmanii slabi și răi!
Însă năzuința noastră e să fim iubiții tăi
Și iubirea noastră cată biruințele luminii!

---

[7] Zeitatea tutelară a focului în Ṛg Veda este Agni, care reprezenta persona ificarefocului de sacrificiu ca și a focului în general.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În versiunea sa, George Coşbuc, pe lîngă faptul caracteristic modului său de a lucra, acela de a da alte valori imaginilor, poetul nu s-a limitat la imnul citat, din care a renunţat la unele părţi, cum ar fi strofa trei în întregime. El a ţinut seama şi de alte fragmente din Ṛg Veda, dovadă că în invocarea din primul vers el se adresează mai întîi lui Agni, cel mai important dintre zeii tereştri :

Tu, Agni, eşti regele Varuṇa, porunca dreaptă tu o susţii...
(R.V. II. 1. vers 4)
Tu ai fost ochi şi păzitor, Legii celei Mari ; ai fost Varuṇa,
atunci cînd pentru Lege te-ai pus chezaş...
(R.V. X. 8. vers 9)
Adu-ne Agni pe Varuṇa după voia noastră...
(R.V. X. 70. vers 11)

Cum rezultă şi din finalul poeziei *Focul*, George Coşbuc a mers şi mai departe decît citatele de mai sus în înţelesul pe care îl atribuie numelui Agni ; astfel în Ṛg Veda despre Agni se mai spune :

Întîi Agni s-a născut în cer, apoi el s-a născut în noi (în oameni)
apoi el s-a născut în ape (apele văzduhului)...
(R.V. X. 45. vers 1)

Versul acesta, ca şi altele de acest fel arată că lumina s-a născut în cer — ca soare — şi apoi în oameni — ca lumină interioară. Adresîndu-se lui Varuṇa [8] ca fiind Agni — focul, deci lumina — după cele patru strofe mijlocii ce conţin invocarea laudativă a lui Varuṇa, poetul termină poezia *Focul* cerînd doar iertarea, pentru că „...iubirea noastră cată biruinţele luminii !". Această cerere de iertare întăreşte rugămintea asemănătoare cuprinsă în strofa a opta a imnului *Către Varuṇa*, dar mai ales dă un scop mai precis şi mai larg invocării. Prin începutul şi finalul ei, poezia *Focul* poate fi încadrată cu totul justificat în seria poeziilor solare ale lui George Coşbuc.

★

Aurora reprezintă versiunea pe care George Coşbuc a făcut-o imnului V. 80 din Ṛg. Veda dedicat zeiţei Uşas (zeiţa aurorei sau a zorilor în mitologia vechilor indieni şi zeiţa Ios la vechii greci). Iată în paralel imnul *Către Uşas* după traducerea germană a lui H. Grassman, şi apoi poezia *Aurora* :

Către Uşas

1 Ea vine luminînd, minunată prin lucrarea sfîntă,
Strălucind, cea sfîntă, cu luciri roşii,
Ea ne aduce lumina, zeiţa zorilor,
Pe care cîntăreţii o salută cu rugăciuni.

2 Cea demnă de privit, care trezeşte oamenii,
Înaintează, făcînd cărarea practicabilă,
Din cerul ei înalt ea bucură pe toţi,
Ea răspîndeşte lumina la începutul zilei.

3 Uşas, binevoitoare, ne aduce mereu
Bogăţia, venind cu tauri roşii ;
Zeiţa ne pregăteşte drumul
Şi străluceşte mult lăudată, bogată în toate darurile.

[8] În nota pe care o face în *Antologia sanscrită* la poezia *Focul*, George Coşbuc spune : „Varuṇa — în mitologia greco-romană Uranos—este *focul etern*, care pătrunde şi circulează vecinic prin tot universul. El este simbolul vecinicei mişcări".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4 De două ori mai mult va străluci
Atunci cînd trupul şi-l va dezgoli în faţa tuturor ;
Ea merge drept pe calea dreptăţii,
Ea ştie drumul şi niciodată nu pierde direcţia.

5 Ea îşi arată trupul curat
Şi se ridică sus, ca după baie, în faţa noastră
Zeiţa zorilor ; alungînd duşmănia şi întunericul,
Fiica cerului a venit cu lumina.

6 Fiica cerului, îndreptată către oameni,
Lasă să-i cadă vălul ca o soţie frumoasă ;
Ea descoperă celui care-o adoră strălucirea ei,
Din nou ea ne aduce lumina, fecioara.

Aurora

Tu, regină maiestoasă, prietena lui Dumnezeu.
Ca un riu d-argint se varsă luminosul păr al tău
Peste drăgălaşii umeri, cînd răsari însvăpăiată,
Nobilă, cu ochi de zîmbet şi cu mers uşor de fată.
Şi cum vii o visătoare, rătăcind pe cer aşa,
Tu pierzi una cîte una stelele din salba ta.
Te-ai împodobit, frumoaso, cu tot ce-i frumos sub soare,
Şi zîmbeşti cu ochii umezi de mărire şi splendoare,
Arătînd şireată pieptul dezvălit d-al tău veşmînt.
Şi din cer aduci lumina şi admirarea pe pămînt.
Nori în calea ta cu vuiet speriaţi se-ndepărtează,
Că tu-i biruieşti, stăpînă, cu puterea ta vitează.
Cît eşti tu de bună, Doamnă ! Tu, cea cu alai de stele,
Faci cărările frumoase presărînd argint pe ele,
Pui vopsea d-argint-pe vîrful munţilor întunecoşi
Şi te legeni blîndă-n carul înjugat cu tauri roşi.
Tu te lupţi prin întuneric cu-ntunericul, şi plină
De puterea ta, lumina se renaşte din lumină.
Tu prin munţii cu prăpăstii ţi-ai bătătorit poteci
Şi cu pieptul alb de fată luminînd în cale treci.
Iar duşmanii tăi se-nchină şi se umilesc în cale :
Nu atît însă puterii, pe cît frumuseţii tale,
Cînd zăresc eşind din umbră ochii tăi nebiruiţi,
Pieptul alb şi fruntea albă şi obrajii înfloriţi.
Te salut, frumoasă Doamnă, fiica cerului senin,
Inima tu mi-o întăreşte, că din inimă mă-nchin,
Ruga mea să-ţi fie-aminte, că din suflet eu trimit-o,
Iar cînd te întorci în ceruri, tu să nu ne uiţi, iubito !

În *Aurora*, George Coşbuc a lăsat în afara versiunii sale o importantă idee conţinută în strofele trei şi patru ale imnului vedic : „Zeiţa zorilor"... „ne-aduce mereu bogăţia" (versul trei) şi „Ea merge drept pe calea dreptăţii,/Ea ştie drumul şi niciodată nu va greşi direcţia" (strofa a patra). Se subliniază, în cele de mai sus, ca şi în alte multe imnuri vedice, că frumuseţea zorilor provine din faptul că se conformează ordinii cosmice ; astfel „zorile dragi" sînt

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„sublime prin Lege", „Credincioase Ordinii Eterne" şi „...Tînăra fecioară nu-ncalcă legile Ordinii veşnice, căci vine în fiecare zi la întîlnire...".

În afară de părţile din imnul V. 80, poetul a mai ţinut seama, probabil, şi de alte fragmente, cum ar fi :

Plăcută privirii ca o fată tînără pe care mama sa o gătit-o,
tu îţi descoperi trupul admiraţii noastre.
Luminează Uşas aducînd fericirea pînă departe !...
(I. 123. vers 11)

...seamănă cu cel care urcă pe-o scenă ca să cîştige o comoară.
Frumos îmbrăcată, ca o soţie ce-şi doreşte soţul...
(I. 124. vers 7)

Aducînd fericirea tu străluceşti, luminezi pînă departe
Scînteierea focului tău, razele tale zboară pe cer.
(VI. 64. vers 2)

Multe din imaginile pe care George Coşbuc le foloseşte în *Aurora* sînt foarte sugestive şi originale. Unele imagini sînt descriptive :

Şi cum vii, o visătoare, rătăcind pe cer aşa,
Tu pierzi una după alta stelele din salba ta...

Alte imagini, ca acest frumos vers, adîncesc înţelesul versurilor vedice :

...plină
De puterea ta, lumina se renaşte din lumină...

Sau dînd o formă explicită unei idei sugerate indirect în strofa cinci a imnului vedic, avem :

Iar duşmanii tăi se-nchină şi se umilesc în cale
Nu atît însă puterii, pe cît frumuseţii tale...

În sfîrşit, în ultimele trei versuri din *Aurora*, poetul nostru, spre deosebire de poetul imnului vedic, dă o intenţie precisă versurilor sale, aşa încît *Aurora* nu e numai o evocare laudativă. Rugîndu-se „din inimă", „din suflet", el spune *Aurorei* : „...Inima tu mi-o întăreşte...". Poetul încheie apoi, după ce a spus esenţialul, cu ultimele două versuri, care nu sînt decît o prelungire a cererii principale :

Ruga mea să-ţi fie-aminte, că din suflet eu trimit-o,
Şi cînd te întorci în ceruri, tu să nu ne uiţi, iubito !

Aurora, în accepţia lui George Coşbuc, îşi justifică, aşadar, strînsa înrudire cu *Focul* şi cu *Soarele*, evocîndu-ne o atmosferă apropiată pînă la completa suprapunere cu înclinările naturale ale poetului.

★

Poezia *Puterea* ţine seama de modul în care noţiunea de putere este reprezentată în Ṛg Veda de către zeul Indra. Indra era zeul naţional al indienilor vedici ; lui îi este dedicat aproape un sfert (250) din imnurile din Ṛg Veda, mai mult decît oricărui alt zeu. Zeu al tunetului, el învinge cu fulgerul şi cu lumina, de aceea este des citat împreună cu Agni, pe demonul sau dragonul secetei şi al întunericului (Vṛta). Indra, sprijinitorul milos, salvatorul adoratorilor, era zeul care ajută pe arieni în luptă. Distrugător al duşmanilor, stăpîn, rege, conducător al rasei omeneşti şi divine, Indra este zeul care încarnează prin excelenţă puterea. Aproape în exclusivitate îi sînt aplicate epitetele de *Śakra* (puternic), „domn al puterii", „avînd o sută de puteri", ba chiar „ puternicul domn al puterii". Ca şi *Soarele*, poezia *Puterea* nu reprezintă traducerea sau versiunea fidelă a unui anumit imn vedic şi nici o sistematizare de fragmente vedice, de aceea nu se poate stabili o paralelă valabilă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Puterea

Eternul zeu, întîi-născutul,
Podoaba zeilor şi scutul
Întregii lumi, de toţi temutul —
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce pune biruinţă
În cei războinici, şi credinţă
În cei ce merg la pocăinţă
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce-a-ntemeiat pămîntul
Şi-a-ntins văzduhul şi-a pus vîntul
Să poarte nori, d-apururi sfîntul-—
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce singur guvernează
Şi după chipul său creiază
Şi stelele-n cărări le-aşează—
Voi, neamuri, este Indra.

Acel, d-acăruia putere
Orice tărie-n haos piere,
Şi toate pier ca o părere—
Voi, neamuri, este Indra.

El în făpturi a pus mişcare
Şi viaţă-n tot ce nume are,
El, cel lipsit d-asemănare—
Cîntaţi, cîntaţi pe Indra.

Apropierea dintre imnurile vedice dedicate lui Indra şi poezia *Puterea* este justificată nu numai de refrenul poeziei, dar şi de unele imagini vedice care l-au inspirat pe George Coşbuc. De exemplu, versuri din imnul de mai jos *Către Indra* (II. 12. vers 1—2, 5), pot fi puse în legătură cu strofele unu şi trei din *Puterea* şi cu refrenul poeziei :

Către Indra

1. Zeul care, abia născut, cu chibzuinţă, primul,
pe zei i-a ocrotit prevăzător,
De-a cărui mînie şi forţă bărbătească, cele două lumi se tem.
Acela, voi oameni, este Indra.

2. El a-ntărit pămîntul nesigur, şi-a liniştit munţii zgomoţoşi
El a lărgit mai mult văzduhul şi-a sprijinit cerul
Acela, voi oameni, este Indra...

5. Oamenii întreabă : Unde-i înspăimîntătorul?
Şi apoi răspund : Nu-l vedem !
El însă face ca să pieră comorile bogatului,
Cum jucătorul cîştigă cu zarurile false, credeţi în el.
Acela, voi oameni, este Indra...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tot așa fragmentele următoare, între altele multe, pot fi apropiate de strofele doi, patru și șase din *Puterea* :

„Tu, binefăcătorule, în orice bătălie de ori și cine așa ești cunoscut.
Oricare dintre regii acestei lumi îți chiamă numele
cînd au nevoie de ajutor...
Te adorăm ca pe conducătorul a orișice se mișcă
și-a tot ce este nemișcat"
(VII. 32. vers 17 și 22)

„Stăpîn a toate ce trăiesc și ce respiră...
Cel care e chemat de curajos și de fricos....
de victorios și de fugar...
O, Indra spre care privește ori și ce creatură..."
(I. 101. vers 5—6)

Din compararea versurilor lui George Coșbuc cu fragmentele vedice rezultă că poetul, reținînd imagini sugerate, a reușit să dea formă concepției sale despre putere. *Puterea* nu este o traducere, așa cum sînt *Focul* și *Aurora*, care, deși versiuni elaborate, urmează totuși, în mare anumite imnuri. Din motive clare de conținut, poezia *Puterea*, deși inspirată de motive vedice, urmează să fie considerată o poezie nouă de aceeași factură ca *Soarele*.

Remarcăm și un detaliu de formă exterioară. Poezia *Puterea* este scrisă în ritm iambic, în terține monorimate, vers de 9 silabe, la care se adaugă un refren de un singur vers comun tuturor terținelor (Voi, neamuri, este Indra). Poezia *Soarele* este scrisă în strofe alternative de patru și cinci versuri, în ritm trohaic, versurile fiind de șase și opt silabe, rimate îmbrățișat. Aceasta, spre deosebire de *Focul* și de *Aurora*, scrise în hexametru trohaic, formă care este apropiată de ritmul sanscrit Triṣṭubh (vers de 11 silabe cezurat după silaba patru sau cinci), în care sînt scrise în original imnurile V. 85 *Către Varuṇa* și V. 80 *Către Uṣas.*

★

Poezia *Soarele* este dedicată zeului Soare. Lui îi corespund în mitologia vedică fie „Sūrya", soarele în aspectul său concret, fie zeul „Savitṛ" cu un caracter mai abstract. Celor doi zei le sînt dedicate un număr de circa 20 de imnuri în Ṛg Veda și sînt menționați de asemenea în cîteva sute de alte imnuri. Poezia *Soarele*, nereprezentînd traducerea ca atare a nici unuia din imnurile de mai sus și nici o înșiruire de versuri disparate din Ṛg Veda, nu poate fi pusă în paralel cu un imn anumit și nici cu o succesiune de versuri.

Soarele

Acest cîntec nou și plin
De mărire, ție soare,
Inimă luminătoare,
Umilit eu ți-l închin.

Tu-mi ascultă-ndurător
Rugămintea mea, și cată
Spre-a mea inimă-ntristată
Cum spre o soție cată
Soțiul ei cel iubitor.

Tu, ce toate le privești,
Să ne fii stăpînul, soare —
Inimă luminătoare,
Cel mai mare zeu tu ești.

Eu mă voi gîndi mereu
La divina ta lumină,
ca, pătruns de cea divină,
Pentru veci d-a ta lumină
Plin să fie gîndul meu.

Că noi hrană căutăm :
Numai tu ne-o poți da, soare,
Inimă luminătoare —
Pentru asta te rugăm.

Preoții bramani, în veac
Înțelepți în gînduri sfinte,
Ei adoră prin cuvinte
Soarele, prin cînturi sfinte
Și prin jertfele ce fac.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În poezia sa, George Coşbuc se adresează fără îndoială lui Savitṛ, personificarea intelectualizată a soarelui, care în Veda este invocat ca spiritul ce pătrunde totul şi ca sprijin al Universului.

Poetul „...cu inimă-ntristată..." îi vorbeşte lui Savitṛ, „...stăpînul, soare...", adresîndu-i-se de trei ori ca „...inimă luminătoare...", iar singurul lucru pe care i-l cere este ca „...divina lumină..." să-i pătrundă pentru totdeauna gîndul :

„Pentru veci de-a ta lumină
Plin să fie gîndul meu"

Aceasta e „hrana" pe care poetul o cere în strofa cinci — finalul de drept al poeziei — tot „inimii luminătoare".

În privinţa versurilor vedice de care George Coşbuc ar fi putut să ţină seama, am putea cita pentru versurile patru şi cinci din strofa a doua următoarele :

„...Prietenos... ca soţul spre soţie, aşa să vină Savitṛ
Spre noi, el purtătorul cerului, pe care îl dorim"
(Ṛg Veda X. 149).

Sau pentru strofa şase unde este vorba de sacrificiile închinate soarelui, următoarele :

„Bărbaţii care ştiu vorbi, mînaţi de gînduri sfinte
Pe zeul Savitṛ, în cîntece de laudă, cu jertfe, îl slăvesc"

(Rg. V. III.62).

Din fondul principal al poeziei *Soarele* nu rezultă că poezia ar fi traducerea unor versuri vedice corespunzătoare ; poezia este în mod clar, în primele cinci din cele şase strofe, o meditaţie calmă şi interiorizată asupra personificării cu un caracter mai abstract a soarelui sau asupra luminii în general, aşa cum ne este sugerată de unele fragmente vedice şi mai ales de celebrul vers din Ṛg Veda numit „Gayatri" :

„Să medităm asupra gloriei splendide
A lui Savitṛ — lumina creatoare —
O, de-ar voi să ne conducă mintea !"

(III.62. vers 10)

Am mai putea adăuga la *Gayatri* şi următoarele versuri apropiate ca sens :

„Şi voi ascundeţi toate gîndurile înţelepte
în cetăţile minţii, o minunaţilor ;
Voi le numiţi pe drept, lumina interioară a omului,
o, voi cu înţelegere adîncă"
(V. 6. vers 4)

„Voim s-ajungem lumina apărătoare a soarelui
Aceast-i graţia pe care zeilor o cerem azi".
(X. 36. vers 3)

Redăm, în întregime acum, un imn vedic ce cuprinde în esenţă, aceeaşi idee a luminii interioare, pentru ca astfel să rezulte mai clar modul original în care a procedat George Coşbuc în poezia sa :

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Către Agni Vaiśvānara [9]

1. Ziua albă, ziua neagră, fața luminoasă și cea întunecată [10]
se rotesc cu socoteală.
2. Agni Vaiśvānara [11] a învins, abia născut, ca un rege [12],
întunecimea prin lumina lui.
2. Nu știu firul nici direcția, nu înțeleg ce fire întrețes
atunci cînd (ei) discută.
4. Care-i fiul ce poate să ridice cuvinte mai înalte
decît e spusa tatălui său.
3. „Numai cine înțelege firul, direcția, cine va pronunța
cuvintele bine, cine cunoaște firul ca fiind însuși
păzitorul nemuririi,
Numai el aici jos, încă din viață, va vedea mai sus
decît un altul".
4. „Acela care-i primul Hotr [13], privește-l:
Lumina cea nemuritoare între tot ce e muritor.
Nemuritorul s-a născut, lăcașul lui este mereu înăuntru,
el crește-n trup.
5. El e lumina sădită mereu în fața privirii [14]:
e gîndul cel mai iute dintre înaripate.
Zei împreună și într-un glas se întîlnesc cu toții
în acest singur gînd".
6. Urechile mi s-au deschis, și ochii-mi văd acum
Lumina așezată-n inimă o înțeleg.
Gîndul rătăcește cugetînd în depărtări.
Ce să spun oare, ce să mai gîndesc.
7. Cu teamă, toți zei, Agni, pe tine, te-au onorat
atunci cînd tu din întuneric te-ai aprins.
Vaiśvanara să fie milostiv din bunăvoia lui,
Nemuritorul să fie milostiv cu noi, din bunăvoie.

Imaginile vedice asemenea celor de mai sus, dintre care am citat pe cele mai sugestive, au găsit o deosebită rezonanță la George Coșbuc, acest admirator congenital al soarelui și al luminii, inspirîndu-i și imagini foarte personale, cum ar fi printre altele, metafora „inimă luminătoare", care nu se află în Rg Veda.

★

În concluzie cele trei poezii *Focul*, *Aurora* și *Soarele* reprezintă o unitate prin ideea fundamentală a triumfului luminii asupra întunericului. Accentul în enunțarea acestei idei evoluează treptat de la valorile exterioare către cele interioare; este însă numai o diferență de accent, fiindcă valoarea interioară a luminii este vizibilă încă de la prima poezie.

Implicația morală a acestui triumf, deși la George Coșbuc nu este caracterizată prin imagini, este sugerată de atmosfera de adevăr, bine și pace interioară, spre care conduc toate cele trei poezii, în mod ascendent, începînd cu poezia *Focul*.

---

[9] După K. Fr. Geldner: Rig Veda, vol. I—IV, Londra, 1951—1957.
[10] Agni universal sau omniprezent.
[11] Soarele era considerat ca avînd două fețe.
[12] Ca un rege pe dușmani.
[13] Hotr. (hotri): preot, sau cel care aduce jertfa ori sacrificiu prin foc
[14] Privirea interioară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Avînd aceeaşi sursă de inspiraţie, străbătute de aceeaşi idee comună, cele trei poezii au o valoare emoţională, care creşte pe măsura în care poetul devine *mai el*, pentru a culmina acolo unde putem spune că este *numai el*, în poezia *Soarele*, într-o apoteoză, acest inspirat *triptic al atmosferii vedice a luminii*.

Dacă George Coşbuc a putut intra în rezonanţă, a putut vibra împreună cu anume elemente poetice, desigur că acelea i-au fost mai apropiate decît altele.

Din contactul reciproc al vibraţiei poeţilor apar emoţii estetice noi. Este cazul poeziilor *Focul* şi *Aurora*, realizări egale, totuşi nu aceleaşi, cu elementul incitator. Cu *Puterea* şi *Soarele*, însă, George Coşbuc, furat de valul inspiraţiei proprii, depăşind elementele poetice inspiratoare, şi-a îmbogăţit opera cu două poezii, care, considerate ceea ce sînt în realitate, ar trebui, poate, aşezate în creaţia sa originală la locul ce li se cuvine.

S. E Demetrian

Critica lui I. Trivale — astăzi

Cu mici variaţii în ce priveşte amănuntele, marii noştri critici — Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, George Călinescu — au fost de acord în a recunoaşte în colegul lor, mort de tînăr, Ion Trivale (Iosef Netzler) o speranţă nerealizată pe deplin şi, mai mult decît atît, o voce clar distinctă şi originală în contextul criticii din 1912—1913.

Cea mai subtilă şi mai judicioasă caracterizare ne-o oferă însuşi profesorul său, Mihail Dragomirescu, de care Trivale s-a apropiat cu respectul cuvenit unui mare şi înţelegător dascăl, unui om adevărat, şi care l-a influenţat vizibil prin îndrumările sale competente, personale.

În capitolul al IV-lea — *Critica lui Ion Trivale* — din volumul de *Critică* (II) (*Directive*) (1910—28), M. Dragomirescu, obiectivîndu-se şi detaşîndu-se admirabil, nu doar că se recunoaşte în emulul său, ci îşi face o datorie de onoare din a declara că elevul şi-a depăşit, de astă dată, profesorul :

„Căci lucrul, în statul lui cel adevărat, aşa este : or'cît ar adopta, fie expres, fie tacit, unele din judecăţile mele mai caracteristice, ori cît s-ar raporta cu tot dinadinsul la unele din teoriile mele literare, Ion Trivale, totuşi, îşi păstrează cu o gelozie fără margini independenţa, şi şi-o păstrează, nu numai pentru că o astfel de atitudine i-ar fi necesară consolidării unei directive viitoare, eventual deosebită de aceea a şcoalei mele ; dar pentru că, prin preponderenţa excesivă a viziunii sale sintetice, care dă un farmec în adevăr original cronicilor sale critice, are dreptul să şi-o păstreze.

Ion Trivale are o personalitate critică, tocmai pentru că posedă într-un mare grad puterea sa particulară, nu numai de a simţi caracteristicul unei sensibilităţi literare, dar de a-l şi da şi formula originală şi tipică" (vol. cit., p. 334).

Ceea ce se poate observa, de la început, în „criticile" lui Trivale e formaţia sa raţionalistă (v. şi aprecierile lui E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. al II-lea, ca şi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941) la şcoala seriozităţii analitice împinse pînă la extrem, cu erorile ei, a lui Dragomirescu, asta cu atît mai mult, cu cît îl apropia de profesorul său o aceeaşi structură interioară.

La aplicaţia pentru analiza migăloasă, construită cu o logică de fier, uneori prea impecabilă, dat fiind că e vorba de creaţia artistică, se alătura fericit soliditatea pregătirii teoretice, aşadar alt cîştig de pe urma şcolii dragomiresciene.„Punerile la punct" teoretice, cu funcţie de preambul la „disecţia" critică ori numai de liant între o apreciere critică şi alta dovedesc deplina stăpînire a materiei de idei (estetice) şi limpezimea de cristal a formulărilor.

Ambele însuşiri, lăudabile, ne amintesc imperios de M. Dragomirescu şi, mai cu seamă, de ilustrul său maestru. Titu Maiorescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se pot cita, ca exemple, pledoaria pentru artă, ca întrupare a unui „adînc și vecinic înțeles moral" (p. 99, 100 Ion Trivale, *Cronici literare*, Socec, București, 1915) generalitățile legate de specificul poeziei feminine (p. 183); disocierile privind funcția simbolului în „poezia nouă" (p.191,192); aprecierile în legătură cu misiunea traducerilor în consolidarea unei literaturi naționale originale (p. 270, 271) ori aceste cîteva cuvinte reflectînd concepția lui Trivale în ce privește biografia, scrisă, a unui autor:

„Primul capitol al cărții, cuprinzînd Viața lui Negruzzi, n-a întîrziat să ne întărească temerea.

Deși la început ne spune că fiece act și fiece gest al omului mare, are însemnătate numai fiindcă este o țîșnire a întregii sale personalități, d-sa ne prezintă totuși, ca un cronicar conștiincios, diferitele momente ale vieții scriitorului, fără a încerca să le înlănțuiască într-o anume evoluție și să construiască dintr-însele fizionomia vie a lui Negruzzi.

Se pare că această plăcere nouă, de a culege și a *descoperi* fapte, încînta așa de mult pe istoricul nostru, încît îl face să uite că aceste fapte sînt doar mijlocul de a alcătui o sinteză ..... sfîrșim capitolul fără a vedea înaintea noastră încă pe Negruzzi, nici mediul în care el se mișcă și produce" (p. 285).

Faimoasa „teorie a formelor fără fond" a lui Maiorescu e adusă, nu o dată, ca un argument puternic în lupta lui Trivale contra „curentului" simbolist românesc, a imitării aspectelor literare străine în genere, chiar dacă într-un context propriu ușor exagerat, ca:

„Literatura noastră, pe care prezumția unora o socoate ajunsă la aceeași fază ca cele ale apusului, n-a făcut de fapt decît să treacă prin toate fazele lor antemergătoare cu repeziciunea caracteristică imitării — dar incompatibilă cu asimilarea — și tocmai de aceea nu a însemnat nici una aproape, din aceste etape cu opere mari și caracteristice. Asemenea Negrului carel își însușește cu o uimitoare repeziciune toate formele unei culturi superioare, dar la un moment dat, urmînd chemării irezistibile a naturii lui barbare, își leapădă brusc hainele europenești, care îi stînjenesc pornirea și se întoarce în sălbăticia virgină a pădurilor tropicale, ca va trebui poate să reia de-a capul, în mod real, evoluția ei aparentă de pînă acum, spre a umple cu un conținut viu, cadrele goale, cu care s-a mulțumit pînă astăzi. Dar pentru a realiza aceasta, una din condiții va fi să dobîndească organele de asimilare, care-i lipsesc încă" (p. 271, 272).

O altă dominantă a scrisului lui Trivale e predilecția sa, cum bine s-a remarcat, încununată de o deplină reușită, pentru analiza pieselor de teatru.

Capitolul întîi, *Drama*, e cel mai puțin vulnerabil, azi, din tot volumul (care e, în ansamblu, bogat, variat, complex structural).

Dacă analiza la *Apus de soare* de B. St. Delavrancea vine să se înscrie firesc în contextul criticii noastre din totdeauna la această piesă, aprecierile lui I. Trivale la *Letopiseți* de M. Sorbul și *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu, aprecieri prin care sprijină „descoperirea" lui Mihail Dragomirescu (cazul celui dintîi) și distruge, nu fără temei și cu abilitate de floretist de înaltă clasă, o celebritate care, de data asta, nu se susține artistic (cazul celui de al doilea), aceste din urmă aprecieri au șocat pe cei mai reputați critici ai noștri (Lovinescu, Călinescu).

Cel puțin E. Lovinescu, care, după binecunoscutul său sistem, se autocorectează în *Istoria literaturii* (1926—28) față de volumul al III-lea de *Critici* (1915) (unde aflăm analiza, cu mai multă pondere și maturitate, dar cu atît mai „periculoasă" pentru piesa neizbutită a lui V. Eftimiu!) e nedrept în această împrejurare!

S-a pretins că I. Trivale ar fi procedat mai întotdeauna prin exagerare juvenilă și patimă nesusținută de concretul literar.

Ni se pare că, în cazul adus în discuție, dreptatea se află de partea magistrului său, M. Dragomirescu, care vedea în cele două cronici dramatice mai sus amintite o preluare *creatoare* a ideilor sale.

De altfel, și în „războiul" declarat, nu fără fundament, de Trivale, așa-zisului curent simbolist din România, M. Dragomirescu a avut bucuria de a descoperi la elevul său „indepen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

denţă de spirit" şi „energie în judecată", pe care „numai la un raţionalist bine înzestrat le poţi găsi"...

Departe de a fi eronat în disocierile teoretice, deja amintite mai sus, ori în aprecierea exactă a poeţilor, şefi de şcoală, ca Al. Macedonski, I. Minulescu sau a palizilor epigoni, înecaţi de mult în marea uitării, Trivale păcătuieşte printr-o pasiune exagerată (explicată prin formaţie, dar şi prin vîrstă şi temperament !) în slujba apărării „tradiţiei", a „specificului naţional" în literatura română (v. îndeosebi subcapitolele *Doi maeştri simbolişti* şi *Remorca simbolistă* din capitolul *Poezia şi Poezia nouă*).

Se dovedeşte pătrunzătoare intervenţia lui Eugen Lovinescu în problema „evreului Netzler", susţinător al specificului naţional (*Istoria literaturii...*, vol. al II-lea) în care ni se spune între altele :

„Rolul de inovator al evreului este o idee generală, ce nu putea împiedica pe Trivale de a ne vorbi dîrz de „specificul naţional", de „geniul naţional", de „sufletul poporului".

Şi *credea* în aceste forţe misterioase, configuratoare ale tuturor manifestărilor artistice. Şi nu e, de altfel, singurul".

Trebuie remarcată apoi, ca pozitivă, în critica lui I. Trivale circumspecţia (v. şi M. Dragomirescu, textul citat) cu care operează întotdeauna, fie că e vorba de valori consacrate, fie că nu are decît a distruge ieftine glorii de carton...

După cum, nu putem trece nepăsători pe lîngă justeţea şi îndrăzneala unor paralele stabilite între literatura noastră naţională tînără şi cele mai reputate şi vechi literaturi ale lumii. (v., de ex., *Apus de soare* (Analiză critică).

Impresionează, în altă ordine de idei, siguranţa, limpezimea, eleganţa elevată a scrisului său tînăr, însă matur ! Aci am cita în întregime analiza magistrală la bucata de rezistenţă a lui Delavrancea, a dramaturgiei româneşti, ca şi a literaturii noastre naţionale, piesa *Apus de soare*.

Pe lîngă toate aceste calităţi lăudabile cu atît mai mult cu cît e vorba de o speranţă retezată nemilos de moarte am remarcat stilul, purtînd amprenta personalităţii sale, stil totdeauna adecvat în chip firesc la bucăţile analizate (ca aceea citată mai sus !).

El reuşeşte să ne convingă în ciuda bombasticismului, supărător uneori („Alţii îşi descopăr cu emfază rănile sufletului lor şi le lasă să sîngereze înaintea noastră. Cerna şi-a înăbuşit geamătul adînc al fiinţei lui cotropite de pieire, sunînd triumfal trîmbiţa glorificării vieţii ; ca privighetoarea din poema lui Wilde, cu cît simţea că ghimpele ucigaş i se înfige mai adînc în inimă, cu atît el cînta mai înfocat, spre a vedea înroşindu-se din propriul său sînge — pentru alţii — trandafirul dragostei de viaţă" (p. 323), a retorismului (de calitate totuşi !) care ţine şi el de faza juvenilă, inerentă, a unui viitor critic mare...

[Un exemplu : „Fiindcă e posesorul necontestat al unor preţioase calităţi literare, al unui dar descriptiv şi pitoresc remarcabil, al unui spirit incisiv de analiză şi, mai ales, al unui stil limpede şi mlădios, care ocoleşte cu graţie toate obstacolele şi găseşte adesea imaginea proprie şi sugestivă pentru vădirea situaţiilor sufleteşti cît de complicate ; fiindcă toate aceste calităţi trebuiau valorificate, toată această energie artistică expresivă trebuia utilizată undeva ; fiindcă, în sfîrşit — cu sau fără voie — posesorul ei în loc să canalizeze această sevă zburdalnică în trunchiul unui copac trainic, a lăsat-o să se risipească în muguri şi mlădiţe trecătoare... etc." (p. 167)].

Ne-a încîntat umorul bogat în resurse, aşa de propriu lui, de cea mai bună calitate şi aceasta şi, mai ales, niciodată gratuit.

[V. ca exemple, magistrala, sub acest raport, „disecţie", a *Cocoşului negru* de V. Eftimiu, ca de altfel toate „disecţiile" — mai propriu am zice „măcelăririle" — bucăţilor date de pretinşi dramaturgi, prozatori ori poeţi, de cei care nu s-au arătat demni de titlul de poet, „adică plăsmuitor de viaţă" (p.144), ca *Un monstru şi un manechin dramatic* (*Triptic dramatic*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Pompiliu Păltănea, *Bunicul*, comedie de A. de Hertz) sau *Atitudinea morală în poezie* (*Grănicerul* de M. Chiriţescu, *Chilia dragostei* de M. Beldiceanu, *Între viaţă şi moarte* de N. Pora)].

Reţinemca profetice rîndurile cu care G. Călinescu îşi începea scurta, dar tranşanta (poate prea tranşanta !) caracterizare a tînărului confrate, care ne-a lăsat multe judecăţi de valoare (despre Sandu-Aldea, G. Galaction, O. Goga, I. Minulescu, N. Davidescu etc.), ce îşi menţin şi azi, după ani, valabilitatea, rînduri desprinse din a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* :

„Dacă Ion Trivale n-ar fi murit tînăr, critica română ar fi avut astăzi un alt aspect, căci nu e greu de ghicit în fireasca stîngăcie a începuturilor lui pătrunderea unui viitor remarcabil critic".

Anca Rizescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LIVIU RUSU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967, 334 p.

Autorul este de multă vreme preocupat de studierea valorilor estetice ale creaţiei populare româneşti în versuri. Lucrările sale, mai vechi sau mai noi, dovedesc acest lucru : *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (1935), *Estetica poeziei lirice* (1944), *Dinamismul în poezia noastră populară* (1957), *Problematica socială în cîntecele noastre haiduceşti* (1959) şi altele.

În *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, prof. Liviu Rusu ţinteşte să prezinte, într-o construcţie de sinteză, concepţia poporului român despre viaţă şi despre umanitate, aşa cum apare în realizările sale poetice. Este o încercare frumoasă. Pe bună dreptate, autorul găseşte trei ipostaze sau trei moduri de exprimare ale cîntăreţului popular : contemplativ, activ şi creator, traduse şi analizate în cele trei părţi ale lucrării : *Homo contemplativus*, *Homo activus* şi *Homo constructivus*. În toate cazurile se apelează, pentru argumentare, la o bogată „floră" poetică, fapt care îi împrumută operei calitatea de a fi uşor şi cu plăcere citită de oricine, nefiind un simplu studiu „complicat", ci şi un fel de mică antologie de poezie populară în fragmente, datorită citatelor.

În partea întîia se examinează atitudinea de contemplativitate, uneori cu aspecte de resemnare, care nu mai poate fi negată cu vorbe goale, dar care nu este singura şi nici cea mai de seamă în cîntecele poporului român. În chip judicios prof. Liviu Rusu arată că această atitudine a fost generată de condiţiile grele de viaţă socială ale maselor populare, suferinţa lor fiind adesea exprimată vehement în poezie, ca un strigăt de alarmă împotriva asupritorilor de tot felul. De cele mai multe ori însă, durerea sau imaginile sumbre provocate de ea sînt transmise în forme poetice de mare artă literară, simbolic voalate, înfiorîndu-se superb înseşi elementele naturii :

De jalea vieţii mele
Plîng pietrele pe vălcele
Păsările-n cuiburele [...]

într-o altă percepţie, tot atît de frumoasă, sunînd :

De jalea vieţii mele
Plîng pietrele pe vălcele
Şi fagii pe delurele.

Faţă de atîtea citate bine alese, poate că la o viitoare ediţie cîntecul de lume de la p. 27 :

Foaie verde ş-o lalea
Cînd eram în floarea mea
Zburam ca o turturea etc.

ar trebui lăsat la o parte, suferinţa de aci fiind în fapt de o altă natură, superficială.

REV IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 649–672, BUCUREŞTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cel mai întins spațiu, în partea întîia, este acordat *Mioriței*, care a deschis pînă acum drumul la nenumărate studii și discuții. Cu un remarcabil simț al echilibrului în darea judecăților, autorul combate argumentat opiniile care nu văd în *Miorița* nici un fel de resemnare a eroului în fața morții, unele dintre păreri fiind nu numai neîntemeiate, contradictorii, dar și violente în modul de a discuta. Autorul analizează cu acuitate starea de resemnare a eroului și o explică logic. Starea aceasta de resemnare există și nu poate fi anulată cu interpretări forțate. Probabil însă că Dimitrie Caracostea nu merită atîta insistență în a fi combătut, nu pentru că ar trebui să urmăm vechiul dicton „de mortuis nihil nisi bene", ci pentru că el a emis o idee — în general are merite considerabile în cîmpul folcloristicii — , care și ea există în *Miorița*, și anume„ testamentara dragoste a ciobanului de îndeletnicirea lui", mai puțin, desigur, dar luate totuși ca o urmare logică, „starea socială de completă adaptare la muncă și un sentiment clasic de afirmare". Neîndoielnic, aceasta justifică într-o măsură, poziția lui Caracostea, dar nu doboară existența atitudinii de resemnare. De fapt, marile creații sînt susceptibile de interpretări multiple. Pentru plăcerea discuției, am putea admite și o altă interpretare, și anume a unei resemnări aparente. În fond, cîntecul a luat naștere după săvîrșirea omorului, cînd cîntărețul popular n-a stat să-și imagineze rezistența și lupta celui ucis cu adversarii săi, ci, sub puternica impresie a dramei și în spiritul creației noastre populare, și-a imaginat participarea naturii de partea tînărului cioban, prin sprijinul pe care a vrut să i-l dea oaia, prin „nunta de înmormîntare" — ceremonial folcloric curent —, pe care, neavînd cine i-o face în mijlocul codrilor, a lăsat-o tot pe seama naturii și a vitelor, punîndu-i-se la cap tot ce i-a fost drag (ca la toate înmormîntările), la dorința sa încă din viață. Imaginar, alăturarea episodului în care îl caută maică-sa se încadra perfect întregului. Participarea naturii este evidentă și în *Ciobănaș de la miori*. Așadar, cîntecul a fost conceput ca întovărășind un ritual de înmormîntare, avînd forma unei narațiuni cu note profund lirice, tipică bocetelor, în care eroismul rezistenței în mintea cîntărețului n-avea ce căuta, chiar dacă această rezistență se manifestase și este de presupus că se manifestase în vreun fel, de nu se săvîrșise uciderea prin surprindere. Oricum însă, în compoziția lui, cîntecul este pasibil de interpretarea resemnării eroului și argumentarea temeinică a prof. Liviu Rusu nu cade în gol.

Partea cea mai dezvoltată a lucrării este a treia, sub titlul *Homo activus*, în care autorul dezvăluie altă față a concepției despre lume și viață a poporului român, evidentă într-un mare număr de creații poetice, și anume lupta îndîrjită și fără preget cu diferiți vrăjmași și împotriva netrebniciilor acestora, adică atitudinea energică și activă a eroilor. În felul acesta, în lumina cercetării atente și a concepției marxist-leniniste, autorul înlătură ideea că resemnarea ar fi dominantă în creația poetică populară și ar traduce implicit însăși concepția despre viață a poporului român. Cîntece lirice haiducești, un însemnat număr de capodopere epice în versuri, de la balade legendare ca *Balaurul* la balade haiducești sau eroice ca *Doicil*, *Miu Cobiu*, *Corbea*, *Bujor*, *Codreanu*, *Pintea Viteazu*, *Ghiță Cătănuță*, *Marcu Viteazu*, *Novac* și altele, dovedesc în chip peremptoriu atitudinea de vigoare și eroism activ al eroilor, fiind analizate în consecință de autor.

Dacă pentru prima parte prof. Liviu Rusu a găsit ca tipică *Miorița* și a stăruit mult asupra ei, pentru această a doua parte a operei sale a luat, pe bună dreptate, ca reprezentativă balada *Toma Alimoș*, fără putință de tăgadă una din cele mai frumoase realizări ale epicii în versuri românești, prin conceperea eroismului și a caracterelor celor doi adversari, precum și prin armonizarea întregului, în care natura este prezentă și vie, ca în toate capodoperile poetice populare ale românilor. Se vede dintr-o-dată că autorul operează cu elemente care îi sînt adînc cunoscute și familiare. Am sugera ca la o viitoare ediție, titlul baladei *Antofița lui Vioară* (p. 209) să fie corectat în *Antofiță al lui Vioară*, pentru că de fapt N. Păsculescu, după care se citează balada, a perceput în mod greșit acest din urmă titlu, în fond nume în pronunția populară: Antofiță a lui Vioară ca Antofița lui Vioară, bine în schimb, fiind înregistrat de folcloristul Christu N. Țapu pentru colecția lui Gr. G. Tocilescu (*Materialuri folcloristice*, București, 1900, I, p. 49 și 52). Feminizarea numelui este nenaturală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un pas înainte îl face autorul, arătînd că alături de „dinamica vieții păstorești" oglindită în poezia noastră populară prin *Dolca*, variantele ei (Gelip Costea) și alte cîntece, viața pastorească magistral prezentată, de altfel, de Ovid Densusianu (*Viața pastorească în poezia noastră populară*, București, 1922—1923), se impune și o „dinamică a vieții plugărești" (p. 243 și urm.), asupra căreia nu s-a atras atenția pînă aci, dar prezentă și de luat în seamă în primul rînd în vechi cîntece de ritual cu funcție magică, de felul *Paparudelor* și *Caloianului*, în dinamismul *Plugușorului*, precum și în balade cum este *Cîntecul Banului*, înregistrat în colecția lui Tocilescu și în culegeri recente. Dragostea de ogor la venirea primăverii este exemplificată, de asemenea, cu cîntece lirice expresive, în aceeași superbă ambianță a naturii :

Cucul de nu ni-ar cînta
Nice noi n-am mai ara.
Cucul de nu s-ar porni
Nice noi n-am plugări,

sau cu celebrul bocet al morții în primăvară :

Nici o moartă nu-i amară
Ca moartea de primăvară,
Pe-nfrunzitul codrului,
Pe cîntatul cucului,
Pe ieșitul plugului.

Se stăruie, în continuare, și asupra „dinamicii iubirii", învederată în balada alegorică *Mierla și sturzul* din G. Dem. Teodorescu și în variantele ei (*Cucul și turturica* la Alecsandri), în frumoasa baladă *Rada* din Alecsandri, dar mai ales într-un mare număr de doine de dragoste.

Partea a treia a lucrării, *Homo constructivus*, ocupă spațiul cel mai restrîns din toate și se referă, de fapt, la o singură creație, dar tot capodoperă populară, *Meșterul Manole*, ca repre-, zentînd „idealul constructiv". Ideea că *Meșterul Manole* întruchipează tendința geniului creator, care nu pregetă sacrificiul dureros pentru a-și atinge țelul, a fost emisă și pînă aci. Așadar, de la *Miorița* prin *Toma Alimoș* la *Meșterul Manole*, se poate vorbi de o linie ascendentă „de la *homo contemplativus* la *homo activus* și de aci la *homo constructivus*", care „reprezintă în fond sinteza marilor aspirații ale umanității" (p. 305). Este într-adevăr o viziune măreață, desprinsă din analiza poeziei populare române. Partea a treia privind „idealul constructiv" poate fi susținută în plus cu creații din domeniul colindei, basmului sau a realizărilor de artă din domeniul etnografic, încît construcția viziunii asupra lumii nu va fi zdruncinată cu nimic, dacă ne vom îngădui cîteva observații personale, referitoare în general la interpretarea fondului din *Meșterul Manole*. Știința progresează din ciocnirea de păreri care pot da scîntei pentru noi opinii. În fond, se ridică problema dacă cîntărețul popular și masele poporului percep esența cîntecului exact cum o scoatem noi cercetătorii din analiza versurilor. Într-adevăr, în cîntec se vorbește de sacrificarea ființei iubite de către meșter pentru întărirea zidurilor și clădirea mînăstirii Argeșului, precum și de intenția lui Manole de a ridica altă mînăstire și mai frumoasă, intenție retezată de monarh care lasă pe meșterii zidari pe acoperiș, iar aceștia în frunte cu Manole încearcă să zboare jos cu aripi artificiale, se prăbușesc și mor. Litera textului duce, firește, la interpretarea existenței unei năzuințe în cîntec spre realizarea artei înalte. Dar cine a perceput cîntecul de la început în ambianța lui populară, își dă seama că în mentalitatea poporului punctul de greutate cade pe tragedia omului care este silit să-și îngroape soția de vie și pînă la urmă piere și el. Meșterul Manole nu-și sacrifică iubirea și familia de bunăvoie, pentru idealul artei sale, ci este constrîns la acest gest de legea dură a obiceiului, de amenințarea voevodului, acționînd împotriva inimii sale, ceea ce din punct de vedere artistic, în mod clar, potențează conflictul tragic. Meșterul ar vrea să-și vadă soția salvată, apelează la sprijinul elementelor naturii (nelipsită și aci), dar și acest lucru este zadarnic. În final se supune dramatic obiceiului de neocolit. Cît despre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intenția de a construi mînăstire și mai frumoasă, aceasta este în mintea poporului un pretext legendar spre a-l pune pe meșter în conflict cu domnul, care îl răpune, încît mînăstire mai frumoasă decît a Argeșului nu s-a mai clădit. Așadar, intelectual analizată balada, se obține ideea realizării înalt artistice prin sacrificii, transpusă însă în mentalitate populară învederează o tragedie umană, izvorîtă acut din lupta între un nobil sentiment omenesc și „legea" crîncenă care înge nunche pe erou, ceea ce din punct de vedere artistic ni se pare că nu stă mai pre jos decît prima idee. În orice caz, acesta este un punct de vedere personal în interpretarea *Meșterului Manole* și încă o dată el nu alterează imaginea viziunii populare despre idealul de înaltă construcție artistică, despre „homo constructivus", așa cum reiese din studiul prof. Liviu Rusu. Din contră, o întărește cel puțin prin faptul că meșterul, cu toată suferința, nu se frînge, ci își continuă opera, chiar dacă face acest lucru sub silnicie.

În concluzie, lucrarea recenzată aici este o remarcabilă valorificare a concepției poporului român despre lume și viață, oglindită în poezia sa și prinsă de autor într-un interesant ansamblu conceptual popular de atitudini și idei.

I.C. Chițimia

Dejiny Francouzske Literatury 19. A 20. Stol. (Istoria literaturii franceze, secolul XIX și XX) elaborată de un colectiv sub conducerea prof. dr. Jan O. Fischer—Academia Praha, 1966.

La sfîrșitul anului 1966 a apărut la Praga primul din cele două volume ale unei Istorii a literaturii franceze a secolelor 19 și 20, cuprinzînd perioada 1789—1870. Volumul redactat în limba cehă, a fost elaborat de un colectiv de specialiști, sub conducerea prof. dr. Jan O.Fischer, titularul catedrei de romanistică de la Universitatea carolină din Praga [1]. De la bun început impresionează proporțiile masive ale volumului, 657 de pagini, precum și bogata iconografie și ilustrație care îl însoțește, de la portretele scriitorilor pînă la reproduceri după tablouri celebre, fără a omite facsimile și chiar portative cu notele unor cîntece populare evocate de autori. Mai multe tabele sinoptice, liste bibliografice după fiecare capitol principal, dau volumului caracterul unui manual universitar, util instrument de lucru pentru toți cei ce studiază literatura franceză. Bibliografia este la zi,menționînd ultimele lucrări ale lui V. Del Litto despre Stendhal, A. Maurois despre Balzac, P.G. Castex despre Vigny etc. O singură contribuție românească este citată în volum, teza de doctorat a lui O. Gheorghiu : *Le Théâtre d'Al. Dumas-fils* (Nancy, 1931). Volumul este prevăzut și cu o bibliografie selectivă din revistele cehe din perioada 1890—1962. Un indice de autori și un indice de titluri de opere completează lucrarea, dovedind grija și atenția cu care a fost finisată. Citatele sînt date în traducere cehă, cu reproducerea textului original la subsol.

Într-un capitol introductiv, Jan O. Fischer și colaboratorii săi justifică periodizarea adoptată, arătînd ca și Thibaudet, că literatura sec. al XIX-lea își are rădăcinile înfipte în secolul anterior și că de fapt ea începe o dată cu revoluția din 1789, moment crucial nu numai în evoluția social-politică a Franței dar și în ceea ce privește periodizarea literaturii. Pentru acest motiv Istoria literaturii franceze sec. 19 și 20, apărută la Praga consacră un capitol destul de amănunțit (45 de pagini) literaturii revoluției (oratorie, dramaturgie, pamflete, cîntece revoluționare, gîndirea filozofică a lui Babeuf). Adoptînd un criteriu strict cronologic, și neputînd separa, din acest unghi, romantismul de realism, Istoria literaturii franceze de la Praga înglobează sub

[1] Aducem vile noastre mulțumiri prof. Jan O. Fischer care a binevoit să ne trimită numeroase rezumate în limba franceză ale principalelor capitole ale volumului, precum și unele fragmente traduse integral.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titlul general *Epoca romantismului și a realismului critic* toată literatura de la începutul secolului și pînă la 1848. Anul revoluției care a înlăturat pe Ludovic-Filip este considerat ca punct de plecare pentru o nouă perioadă care merge pînă în 1870, an de cotitură în evoluția literaturii franceze, după autorii volumului. Între aceste coordonate este studiată în adîncime literatura franceză a unui secol care a produs personalități de talie mondială ca Hugo și Musset, Balzac și Stendhal, Flaubert și Baudelaire etc. Dacă, cum e și firesc, acestora li se acordă spațiul cel mai larg (45 de pagini pentru Balzac, 40 pentru Hugo, 26 pentru Stendhal, 25 pentru Flaubert etc.), un merit al lucrării este de a nu fi neglijat mulțimea de scriitori mărunți, unii din ei aproape uitați, dar care au avut un rol însemnat în evoluția literaturii franceze a secolului al XIX-lea. Menționăm astfel capitolele consacrate lui Pétrus Borel, Hégésippe Moreau, Auguste Barbier, Marceline Desbordes-Valmore, Félix Pyat, Henri Monnier etc. Nu știm de ce nu este prezentat Louis Reybaud, creatorul faimosului Jérôme Paturôt, care s-a bucurat de o popularitate cel puțin egală cu cea a lui Joseph Prudhomme, creația lui Henri Monnier. Poate surprinde că Istoria literaturii franceze de la Praga a consacrat un capitol lui Mistral care a scris în limba provensală. Este poate un omagiu adus acestui scriitor unic, neglijat tocmai datorită faptului că nu-și găsește loc într-o literatură de dimensiuni universale ca literatura franceză. Jan O. Fisher și colaboratorii săi au dat o deosebită extindere curentelor filozofice majore ale secolului al XIX-lea de la socialismul utopic al lui Saint-Simon și Fourier pînă la pozitivismul lui Auguste Comte, trecînd prin eclectismul lui Victor Cousin sau socialismului creștin al lui Lamennais, arătînd legăturile strînse dintre aceste curente și fenomenul literar al timpului. Un loc important este acordat istoriografiei și criticii literare din sec. al XIX-lea. Expediat, în mod nejustificat, după părerea noastră, este Parnasul, căruia i se acordă numai 7 pagini, dintre care doar 2 lui Leconte de Lisle, poet ce ar fi meritat o tratare mai amplă. Printre cei „persecutați" ni se pare a fi și Lamartine, beneficiar a numai 9 pagini, în timp ce Béranger se bucură de favoarea a 16 pagini. Este adevărat că Jan O. Fischer este autorul unei remarcabile monografii despre Béranger, apărută în 1960 la Berlin, care a fost desigur valorificată în această Istorie a literaturii franceze. Remarcăm însă că poezia lui Lamartine *La Marseillaise de la paix* nu este citată și nici poemul său epic *Toussaint Louverture*, în general neglijat de istoria literară burgheză din cauza conținutului său înaintat. Nici volumul de versuri al lui Lamartine, *Recueillements poétiques*, care marchează o etapă superioară în concepția sa despre poezie, nu ni se pare a se fi bucurat de atenția necesară. Ceilalți mari romantici, Victor Hugo, Vigny, Musset, George Sand au fost analizați cu competență și spirit de sinteză, scoțîndu-se în relief contururile bine definite ale personalității fie căruia. Bine realizat este și capitolul consacrat lui Prosper Mérimée, situat printre realiști, în ciuda debuturilor sale romantice, care nu sînt ignorate. Capitolul central al Istoriei literaturii franceze de la Praga este, atît prin proporțiile sale cît și prin ascuțimea analizei și pertinența judecăților, cel consacrat lui Balzac. De altfel Jan O. Fischer este un balzacian cunoscut pe plan european; el a fost un participant activ la colocviul Balzac de la Paris din 1965. Considerat drept unul din cei mai mari scriitori ai veacului este și Stendhal a cărui influență considerabilă egalează aproape pe cea a lui Balzac. Un capitol bine realizat este și cel care tratează despre literatura dramatică realistă, de la Scribe la Sardou, trecînd prin Augier, Dumas-fiul, Labiche și Pailleron. Autorii nu neglijează nici contribuția dramatică a unor romancieri ca Balzac (*Mercadet*) sau Flaubert (*Le Candidat*). O notă originală a Istoriei literaturii franceze apărute la Praga este locul acordat poeziei muncitorești din jurul anului 1848 reprezentată de un Gustave Leroy, Charles Gille sau Pierre Dupont despre care nici o istorie literară franceză nu dă mai multe amănunte ca aici. Deși depășesc anul 1870, Erckmann-Chatrian formează obiectul unui capitol special, cu referiri la romanele „naționale" care s-au bucurat de multă popularitate la vremea lor (menționăm greșeala de tipar de la p. 565, Maître „Gaspar" Fix)[2].

[2] O altă greșeală de tipar la p. 112 unde monografia lui A. Maurois *Chateaubriand* este datată „1948" în loc de 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După fiecare capitol mai important Istoria literaturii franceze apărută la Praga acordă locul cuvenit ecoului și răspîndirii principalilor scriitori francezi în Cehoslovacia.

Reprezentînd modul de receptare ceh a literaturii franceze a sec. al XIX-lea, volumul apărut la Praga este fără îndoială o contribuție valoroasă la studierea uneia din cele mai glorioase epoci a literaturii poporului francez. El aduce o concepție proprie, care, păstrînd liniile mari ale interpretării tradiționale a literaturii sec. al XIX-lea, prezintă puncte de vedere noi în ceea ce privește periodizarea, terminologia, organizarea materialului, ponderea mai mare sau mai mică a unui scriitor sau altul. Prezentîndu-se la un înalt nivel științific, volumul I al Istoriei literaturii franceze a sec. 19 și 20 ne face să așteptăm cu și mai mult interes apariția volumului al II-lea, în funcție de care și judecata finală de apreciere va putea fi mai completă și mai nuanțată.

Ion Brăescu

POMPILIU CONSTANTINESCU, *Scrieri 1—2*

Deși a publicat cîteva volume încă în timpul vieții, iar altele două i-au apărut postum (*Eseuri critice*, la Casa Școalelor în 1947 și *Scrieri alese*, la E.S.P.L.A. în 1957), activitatea de critic a lui Pompiliu Constantinescu a rămas într-o anume zonă de penumbră din care parcă nu se lasă zmulsă. Penumbra, care nu trebuie luată ca ireverențiozitate sau uitare, pare într-atît aderentă scrisului său, încît rămîne de văzut în ce măsură chiar ediția recentă de *Scrieri*, îngrijită de soția criticului, Constanța Constantinescu și prefațată inteligent de Victor Felea, va reuși s-o înlăture. Cauze se întrezăresc mai multe și eterogene. De pildă, Pompiliu Constantinescu nu e autorul unei direcții de coloratură profund personală în critică, plutind cu virtuozitate și bun simț, cu obiectivitate cuminte și mereu stimabilă pentru profunzimea ei, în ape în care au navigat destui alții în epocă. Nu e autorul unei teorii de care numele său să se lege pînă la confundare sau care să-i capteze distinct una dintre coordonatele personalității, precum, spre exemplu, M. Dragomirescu, ale cărui contribuții, uneori fanteziste și eronate, sînt mereu menționabile. Lovinescu, bunăoară, e autorul, mai distinct, dar nu singurul, al mutației valorilor, al autonomiei estetice etc. Lui Pompiliu Constantinescu e mai greu a-i găsi o atare echivalență. Călinescu a scris *Istoria literaturii române* și *Viețile* lui Eminescu și Creangă, Perpessicius și-a organizat cronicile în *Mențiuni*, e editorul lui Eminescu și autorul unor volume de versuri. Vianu a produs o *Estetică*, Șerban Cioculescu și-a fixat o coordonată în exegeza lui Caragiale și Arghezi. O revistă al cărei mentor literar să fi fost, ca Stere și Ibrăileanu, Iorga, Lovinescu, Crainic, prin care să fi încercat o directivă, iarăși Pompiliu Constantinescu n-a avut la îndemînă. N-a alternat cronica nici cu versul, nici cu proza sau dramaturgia, ba trecînd peste cîteva încercări, nici cu istoria literară, cu care critica interferează în atîtea puncte. A scris un studiu plin de merite despre Tudor Arghezi, dar e un studiu și nu *studiul*, scrierea unică, decisivă. Un *Nu* memorabil ca al lui Eugen Ionescu poate fi și el luat în seamă ca o încercare extremă de a ieși din anonimat, după cum o sinteză a unui domeniu, ținînd aceasta mai mult de tehnica literară sau de relațiile dintre fenomenele artistice, în fine, o traducere de mare interes, cum au produs alții, sînt nuclee în jurul cărora o personalitate poate structura mai pregnant în opinia publică. E drept, ne aflăm în fața unei activități curmate în plin avînt al maturității, Pompiliu Constantinescu neavînd cînd a murit decît 45 de ani (1901—1946), vîrstă la care alții abia încep a exista, dar, și de ar fi trăit, e greu a presupune că s-ar fi produs o schimbare sub raportul calității activității sale, ci cel mult am fi asistat la o acumulare în jurul datelor cunoscute. Pe deasupra, rămase masiv în presa vremii, scrierile sale au cam ieșit din atenția și sistemul de referințe al specialiștilor, spre a nu mai pomeni de publicul mai larg, încît figura lui planează mai mult ca un mit decît ca o realitate în conștiința generațiilor mai noi care, poate și din astfel de motive,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu vădesc intenția delimitării, a raportării organice la activitatea lui critică. Rămîne de așteptat un eventual reviriment în urma acestei ediții de *Scrieri* — care e de dorit să fie cît mai bogată, dacă nu chiar completă și în orice caz publicată într-un timp rezonabil. Ar mai fi de menționat printre cauzele care au putut duce la penumbra de care vorbeam și una istorică, deși indirectă poate. Anume, îndată după moartea criticului s-a produs acel reviriment (început încă mai demult și în care Pompiliu Constantinescu și-ar fi aflat cu vremea un loc) țintind consolidarea criticii noi, de orientare marxistă și, implicit, delimitarea uneori cam prea grăbită, de cea vehiculînd alte formule, adesea foarte apropiate. În acest context, criticul dispărînd, presa în care publica încheindu-și ciclul, iar valorificarea moștenirii literare fiind un timp mai mult un principiu decît o acțiune largă și decisivă, profilul lui Pompiliu Constantinescu a rămas cîțiva ani unul de bibliotecă sau prilej de evocare orală. Era nevoie adică de o concretizare a imaginii lui, de o confruntare a ei cu noua stare de lucruri.

Avem acum la îndemînă suficient material (cu perspectiva întregirii) prin care putem verifica din nou tradiționala conștlinciozitate a cronicarului, obiectivitatea lui critică proverbială, dar fără temperament, justețea observațiilor sale, care toate au contribuit a face din el un „critic de încredere", cum îl numea într-un *distinguo* Vladimir Streinu.

Autorul rarei antologii românești din scrierile lui Saint-Beuve, era, dintr-un punct de vedere o structură opusă aceluia și în prețuirea pentru criticul francez e descifrabilă parcă și o nuanță compensatorie, o jinduire vagă pentru ceea ce el nu izbutea a întreprinde. Căci într-un *Lundis* din 1863, în articolul intitulat *Romanul formă universală*, Saint-Beuve scria în legătură cu imposibilitatea lui de a ține o cronică neîntreruptă a actualității literare : „Adevăratul motiv al omisiunilor mele, cu siguranță nu e disprețul, sînt prea departe de el ; cu atît mai mult nu e nici neglijență, nici uitare : este, s-o spun ?, un pic de încurcătură. Dacă nu citești totul, aproape totul din această cantitate de producții, dintre care fiecare își are calitatea ei ; dacă ai scăpat momentul în care ele îți trec prima oară pe sub ochi, ți-e greu mai apoi să restabilești punctul de vedere ; o mișcare atît de complicată, atît de diversă, atît de fecundă și într-un gen nesfîrșit, care amenință să devie formă universală pretinde să fie urmărită zi de zi". Și Saint-Beuve sfîrșea prin a se declara inapt pentru aceasta, preferînd a sta închis 15 zile în casă cu opera unui scriitor defunct demult și-a o degusta pe îndelete. Dimpotrivă, discipolul său român și-a făcut un blazon din a comenta cartea curentă, fie ea roman, poezie, piesă de teatru, sinteză estetică sau de literatură comparată, ediție critică, ori culegere de eseuri, lucrare de istorie literară. Ambiția lui părea a fi de a nu lăsa nimic necîtit, nerecenzat, netrecut prin cîntarul aprecierii sale. Deși în prefața antologiei amintite, prins probabil și în plasa maestrului, lăsa a se înțelege că opțiunea lui nu e pentru o asemenea îndeletnicire :" În literatură a nu te ocupa decît de prezent și de cartea zilei, înseamnă a iubi moda, a urmări și alerga după succes, nu înseamnă să iubești înseși *Literele*, al căror caracter firesc este perpetuitatea, amintirea și varietatea în amintire". Dar în practică nu s-a putut desface de arcanele cronicii perpetui. E drept, a scris cîteva articole fine despre unii dintre clasicii literaturii noastre moderne (Creangă, Caragiale, pe care îl prețuia nespus, Eminescu, Hasdeu, Maiorescu etc.), avea conștiința istoricității fenomenului literar, chiar dacă nu acuzată în aceeași măsură ca aceea despre valoarea estetică a operelor, dar energia lui hotărîtoare s-a manifestat în cîmpul actualității, asupra căreia pare a fi avut o autoritate neclintită. De observat că și scrierile clasicilor, ale scriitorilor aflați la acea vreme în orbita istoriei literare, intrau în atenția lui aproape tot la fel cu cărțile curente, ocazional fără a constitui — pe durata activității lui, — o preocupare constantă. De altfel, exercițiul său critic nu pare a avea atît turnura unui proces ascendent, cît a unui act desfășurat continuu și mereu egal cu sine. De unde și posibilitatea grupării articolelor despre scriitorii comentați, *alfabetic* în ediția de *Scrieri*, ca într-o enciclopedie și nu *cronologic*, cum ne-am fi putut aștepta. Tot astfel s-ar explica de ce articole scrise despre același autor uneori la distanță de zece, cincisprezece ani între ele pot sta alături, fără a se produce vreun hiatus. La el e greu a observa o explozie sau o schimbare a altitudinii, dar tocmai în asta rezidă, probabil, sentimentul de încredere pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care îl provoacă rîndurile lui, ca și rezistența paginilor înseși, indiferent despre cine le-a scris. Mai trebuie adăugată acea foarte suplă, avansată și elastică opinie despre specificul literaturii și artei, implicit conștiința unui perpetuu *ce* inanalizabil al acesteia, orice metode i-am aplica. Menirea criticului ar fi, prin deducție, de a discerne particularitățile unei scrieri, plusul ei de noutate, indiferent de canoanele și sursele sale de inspirație, în planul artei interesînd nu atît punctul de plecare, cît cel de sosire (așa se face că cronicarul se poate entuziasma de scrierile lui M. Blecher, care au scandalizat destui puritani în epocă). Pe urmă înclină la el perfecta stăpînire a tehnicii și mijloacelor cronicii literare publicistice, posibilitatea strîngerii pe un spațiu relativ redus a unui număr de observații și a sugerării cîtorva norme axiologice, dintre care punctul de vedere i se întrevede limpede. Recepția sa critică era una deschisă, comprehensivă, aptă a-și apropia — chiar dacă uneori cu un entuziasm cam prea egal — orice experiență literară dacă aceasta culmina într-un act artistic veritabil. De unde „autoritatea indiscutabilă a lui Pompiliu Constantinescu, ce s-a impus, fără obiecție tuturor" (Al. Dima), ea emanînd de la cineva care și-a luat foarte în serios rolul de purgator și cicerone în viața literară curentă. Din acest punct de vedere cronicile lui, adunate în volum, seamănă cu un lexicon al literaturii epocii, într-atît numele aproape tuturor celor ce au scris atunci sînt prezente în pagini.

Iar din acest enorm material răsar pagini de eseu literar de toată frumusețea, precum cele adunate în volumul *Figuri literare* și care vor intra în actuala ediție, ori unele dintre cele apărute în *Eseurile critice* din 1947.

Fiind, prin urmare, o prezență difuză în critica și istoriografia mai recentă, lăudîndu-i-se uneori atitudini care în planul valorilor strict estetice nu spun prea mult, precum ținuta morală, conștiinciozitatea etc., Pompiliu Constantinescu va prinde, probabil, prin ediția recentă un contur mai evident, mai complex, ca unul ce a fost în epocă „prezent în actualitatea literară ca puțini alții dintre confrații săi" (Perpessicius). Cît privește ediția în sine, aceasta este, în cele două volume apărute, destul de cuprinzătoare, reproduce cu acuratețe textele, dă o seamă de lămuriri bibliografice pentru fiecare articol cuprins în ea, amîndouă volumele încheindu-se cu cîte un util indice de nume. N-ar fi stricat o cronologie amănunțită și poate ar trebui ca măcar în volumul ultim ea să figureze, alături de bibliografia generală a scrierilor lui Pompiliu Constantinescu, ca și a celor despre el. Într-o prefață de aproape 50 de pagini Victor Felea întreprinde o prezentare de ansamblu a criticului, încearcă o situare a lui în epocă și din loc în loc o apărare postumă a sa, împotriva căreia nu e de obiectat. Supără oarecum creionarea cam în alb și negru a epocii, datorită poate și poetului care e prefațatorul. De asemenea, o anume separare a lui Pompiliu Constantinescu de restul criticilor ni se pare prea tranșantă cînd e vorba de a evidenția anume atitudini, căci e limpede că se afla pe o platformă mult mai cuprinzătoare și nu era singur la postul său. E însă cel mai întins excurs în opera celui editat și cel mai bun ce s-a scris în ultimii ani despre acest onorabil critic.

George Muntean

R. WELLEK și WARREN — *„Teoria literaturii și metodologia studiului literar"*.

Manualul de teoria literaturii propus de cei doi profesori americani de la Universitatea din Iowa, pornește de la principiul unei necesare revizuiri a termenilor de teorie literară, a poeticii, remarcînd la modul concret slaba dezvoltare și cunoaștere de suprafață a acestei discipline atît în universitățile americane cît și în cele engleze, germane sau franceze. Reacția nu e singulară însă. Necesitatea unei clarificări a poeticii în sine, a fost determinată de abuzurile interpretărilor cauzale, după modelul științelor naturii, ca și de absolutizarea ideii romantice a gustului personal al lectorului, a sensibilității în percepție. Astfel au apărut în Franța o critică a textelor, în Germania prin Oskar Walzel s-a încercat o analiză formală, în paralelă cu istoria artelor, iar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în Rusia s-au pronunțat în această direcție, formaliștii. În Occident, această carte de teorie a putut să apară drept o echilibrare prin ponderea acordată elementelor de conținut, prin legătura stabilită cu factorii extrinseci literaturii (vezi prefața italiană).

Poetica expusă de Wellek și Warren nu trebuie înțeleasă ca un sistem închis, impus cititorului, ca o reglementare și soluționare definitivă a problemelor de teorie, ci ca o discuție rațională și echilibrată în care sînt analizate cele mai diferite tendințe de interpretare, pentru a se ajunge în final la o înțelegere dialectică a fenomenului literar. Ea ne oferă puncte de reper pe care le putem relua și discuta excluzînd atitudinea absolutistă. Dacă vrem, e un manual științific, de cercetare obiectivă, dar foarte elastică, foarte liberă în gîndire, nu în sensul unui eclectism, alunei lipse de principii, ci tocmai pe baza unor principii raționale și echilibrate, ce caută să pună o ordine nedogmatică în înțelegerea literaturii.

Cei doi profesori americani încearcă, și am senzația că reușesc, să stabilească „le juste milieu" prin logică, probitate și seriozitate nepedantă. Vastul material de referințe pe care se bazează discuțiile, fac posibilă conturarea netă a problemelor analizate, luminate de totalitatea pozițiilor istorice și contemporane înregistrate față de acestea. Pozițiile sînt puse în balanță și oarecum aduse la un numitor comun de judecată. În acest fel, departe de a deveni stufoasă, materia discuției se clarifică. Autorilor le repugnă atît absolutizarea cît și relativismul, propunînd ca metodă de bază în studiul literaturii, „perspectivismul", adică o analiză realizată din cît mai multe perspective posibile.

Dacă cineva se gîndește să acuze unele concluzii ale autorilor de a fi vechi de cînd Aristotel, de a nu spune nimic nou în esență, înseamnă a cere exact contrariul intențiilor lor. Nu polemică în numele unei poetici noi, ci stabilirea, scoaterea din starea de confuzie oarecum a unor teze verificate de scurgerea timpului, sublinierea și clarificarea lor, a fost rezultatul investigațiilor lor.

Lucrarea se sistematizează logic în trei părți: mai întîi definirea esenței și funcției literaturii. Pentru a ajunge la evaluarea deci la aprecierea critică, e necesară discutarea operei literare din punct de vedere al unei analize exterioare (partea a doua) și a uneia interioare (partea a treia), înțelegînd prin aceasta factorii externi ce pot contribui la formarea unei opere și cei care o compun, din interiorul ei deci. Adevărata pondere și interesul lucrării constau în această analiză intrinsecă a literaturii, în care ni se dezvăluie sistemul propriu de înțelegere și definire a operei în sine.

În cadrul discuțiilor, Wellek și Warren își definesc mai multe puncte de reper: îndepărtarea teoriilor extremiste, necesitatea stabilirii unor norme, a unor termeni universali, deci a unei teorii literare, și încercarea de definire a literaturii nu în cadrul istoriei civilizației, ci a studiului literar în sine. Respingînd extremele în metodologia literară (cauzalitate științifică sau înțelegere personală), autorii sugerează că orice operă literară fiind totodată generală și particulară, individualitatea ei nu poate fi caracterizată în afara unor termeni universali, înțelegerea fiind doar o precondiție. Iar pentru a-i găsi definirea, literatura nu trebuie plasată într-o generală istorie a civilizației, ci înțeleasă și cercetată în modul particular de a-și organiza mijloacele de expresie, adică limbajul. Arta, spun ei, impune un tip de structură ce așază conținutul unei opere în afara lumii realității, prin imagini poetice ce definesc organizarea unui proces mental, și deci nu trebuie confundate cu imaginile concret senzoriale. Esența literaturii ar fi prin urmare o exprimare individuală prin mijloace expresive, fără scop practic imediat și care are ca principală calitate imaginativul, fantazarea. Această esență îi determină funcția. De-a lungul istoriei unii au considerat-o revelare sau intuire a adevărului, alții descoperire a adevărului ce trebuie propagat, iar alții un catarsis. Dar arta nu e adevăr ci imaginație (imaginație care nu se opune adevărului, ci faptului determinat istoric), deci ca poate fi doar verosimilă, avînd ca substantiv frumosul și ca adjectiv adevărul. Literatura nu cunoaște nici emoțiile realității, ci doar percepțiile și sentimentele acestora. Prin urmare prima și cea mai importantă funcție a artei e fidelitatea față de propria natură, vorbind nu de cunoaștere sau adevăr în artă, ci de noi valori perceptive și de noi calități estetice ale realității revelate prin artă. De fapt această explicare e oarecum expediată de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autori, care sesizează caracterul de impas la care se ajunge prin definirea funcției artei numai în relație cu imaginativul și prin „fidelitate față de propria natură".

Pentru apreciere, pentru evaluare, opera literară trebuie analizată și această operație după cum am spus, se împarte în două capitole. Analizarea factorilor exteriori și cea a factorilor interiori. Necesitatea acestei deosebiri se datorește acelei abuzive definiri a literaturii în cadrul istoriei civilizației, din care cauză ea a fost considerată ba ca un produs a unui singur creator, ba a vieții instituționale a oamenilor, a unor alte creații colective a minții umane sau a spiritului timpului (numit zeitgeist). Wellek și Warren arată legăturile literaturii cu toate aceste domenii și nu cauzalitatea provocată în mod exclusiv de cîte unul din ele, insistînd asupra faptului că opera literară nu poate fi cunoscută și evaluată decît printr-o analiză intrinsecă a factorilor ce o compun, a factorilor interni. Important e de subliniat că refuzînd să vadă o legătură de cauzalitate între literatură și celelalte domenii exterioare, luate separat, ei nu neagă o influență reciprocă, de perspectivare, ce a existat dintotdeauna, opera literară fiind plasată mereu într-o perspectivă de iluminare a ei, din toate unghiurile de vedere. Considerată opera ca produs al unui singur creator, biografia și psihologia autorului au părut revelatorii pentru înțelegerea unei opere literare. Dar opera literară nu e simpla copie a vieții, nu e autoexpresie, transcripție a sentimentelor și a expresiilor personale. Structura biografică ca și studiul psihologic al unui scriitor ne pot fi de ajutor în înțelegerea operei, dar nu au o reală importanță critică, după cum nici „adevărul psihologic" cuprins într-o operă nu are valoare artistică, el poate întări complexitatea sau coerența artistică a unei lucrări, dar față de actul creației, psihologia e doar preparatorie. S-a considerat opera literară ca fiind cauzată de principalii factori ai vieții instituționale omenești: adică de condițiile economice, sociale și politice. Dar mi se pare o afirmare justă, că literatura e și ea o instituție socială, de un anumit tip, și anume o instituție estetică (și nu dependentă direct de alte instituții sociale). Situația socială nu determină anumite valori estetice, ci creează posibilitatea unei realizări a lor. Respingînd sociologismul, adică explicarea operei literare numai prin cauzalitate socială, Wellek și Warren amintesc de critica marxistă, care poate da rezultate bune cînd relevă latentele implicații sociale din opera unui scriitor. Explicația cauzală externă a mers spre determinarea operei literare de către alte creații ale minții umane: istoria ideilor, a teologiei, sau de celelalte arte. Dar raporturile dintre artă și idei, și filozofie, nu sînt de determinare, literatura nefiind cunoaștere filozofică tradusă în imagini și versuri. Poeții răspund într-adevăr întrebărilor filozofice, dar nu în mod sistematic. Acel Weltanschauung, ideile filozofice sau atitudinile emotive, ce caracterizează un poet, pot fi într-un raport de paralelism, determinat de un fond comun social, dar și acesta e iluzoriu, atunci cînd filozofia are cu totul alte direcții în epocă decît literatura. Problema ideilor într-o operă literară se pune atunci cînd acestea nu mai sînt concepte, nu rămîn la stadiul de materie primă, ci devin simboluri, mituri. Altfel spus adevărul filozofic, ca și cel psihologic sau social, nu are nici o valoare artistică, ele pot întări diferite valori artistice, judecîndu-se după gradul lor de integrare și intensitate artistică.

În ceea ce privește explicarea literaturii prin celelalte arte, o colaborare între arte există desigur, dar „marea poezie nu tinde spre muzică iar marea muzică n-are nevoie de cuvinte". A lua în considerație intențiile și teoriile artiștilor e greșit, deoarece uneori rezultatele activității unui artist diferă, iar compararea artelor pe baza unui comun fond social și cultural, e neconcludentă.

Există o afinitate de influențe în evoluția diferitelor arte, dar nu un necesar paralelism. Artele evoluează în ritmuri diferite în aceeași perioadă de timp, avînd o diversă structură internă a elementelor.

Prin urmare, nici prin biografie, nici prin psihologie, prin elementele economico-sociale sau filozofice, nici prin alte cauze externe în sine nu putem determina valoarea unei opere literare, ce poate avea legături cu toate aceste domenii, dar nu de cauzalitate, ci de întrepătrundere, de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perspectivare. Pentru a interpreta o operă literară trebuie să ne referim la studierea intrinsecă a elementelor ce o compun.

Problema cauzalității, a determinării operei literare de către factorii externi, nu e chiar așa de simplu de desființat însă. Autorii se grăbesc să scoată în valoare analizarea operei literare în sine, rămînind la termenii cam vagi de perspectivă. E de văzut pînă unde putem vorbi numai de întrepătrundere și nu și de determinare, avînd în vedere tocmai sublinierea autorilor că literatura e o „instituție socială" totuși.

Renunțînd la conceptele de conținut și formă (ce despart ideile și emoțiile de elementele lingvistice ale exprimării), și numind toate elementele „materiale", Wellek și Warren studiază modalitatea prin care acestea capătă eficacitate artistică, adică „structura" lor. Opera de artă ar fi deci un sistem complex sau structură de semne, ce servesc unui scop estetic specific. Ea nu este caligrafie, sau recitare, nu e nici experiență a cititorului sau a autorului (deci experiență personală individuală), nici experiență socială și colectivă, ci doar o cauză potențială de experiențe. La fel cum Saussure a diferențiat cuvîntul de limbă, putem stabili diferența între experiența personală a poeziei și poezia în sine. Opera de artă are o anumită structură de determinare, la fel ca și limba, o unitate de semnificație, o structură ce se referă la anumite obiecte, la anumite realități imaginate, și nu se pot confunda cu realitatea empirică. Dar nefiind un fapt empiric (adică o stare sufletească a unui individ sau a unui grup de indivizi), opera literară nu este nici un obiect ideal, imutabil. Ea poate deveni obiect al experienței individuale, fără a se confunda cu nici o experiență. Pe două planuri, putem distinge în orice operă literară, două structuri, una dinamică, care se schimbă în procesul istoric (fiind ea însăși creată într-un anumit moment, e susceptibilă de schimbări și chiar de distrugere),și una statică, identică, substanțială.

Analiza operei literare se poate efectua datorită considerării acesteia ca un sistem compus din mai multe straturi, ce ar întretăia vechile noțiuni de formă și conținut în același timp. Filozoful Roman Ingarden a definit astfel stratul sunetelor, (prima și necesara condiție a semnificatului), stratul unităților de semnificație, ce corespunde obiectelor reprezentate, stratul, „lumii" autorului, și stratul calităților metafizice ce ne duce la contemplația artistică. Deci, structură, semn și valoare, sînt trei aspecte ale unela și aceleiași probleme. Metoda perspectivismului, presupune cunoașterea operei literare din diferite puncte de vedere, ce se pot descrie și critica.

În primul strat, cel al sunetelor, putem delimita elementele intrinsece ale sunetului (eufonia) și cele de corelație (ritmul, metrul). Eufonia sau orchestrația, cuprinde o serie de figuri sonore, printre care și rima, alterația sau asonanța. Dar pentru a transforma sunetele lingvistice în fapte artistice e nevoie de semnificat, de context și ton. Ritmul și metrul sînt fapte de relație, ce presupun o anumită organizare a ritmurilor din vorbirea comună. Versul ar fi (conform teoriei formalismului rus) o structură contrapunctică între metrul suprapus unui ritm comun al vorbirii. Structura versului trebuie pusă în legătură cu semnificatul, fără de care versul nu poate fi apreciat, atunci cînd ne rezumăm la pure metode de analiză, acustice sau muzicale. Principiile de organizare a unei poezii vor fi deci atît metrul cît și metafora. Poezia organizează o schemă unică și nerepetabilă de cuvinte, fiecare fiind obiect și semn (deci nu e vorba de un sistem de abstracțiuni exprimate printr-un sistem de monosemne). Imaginile sînt metafore, au o valoare intelectuală emotivă cuprinsă în reprezentarea lor picturală, vizuală. Studiul dedicat metaforei se inspiră după schema lui H. Wells dată în 1924, depășindu-se distincția între figură verbală (a sunetului) și figură de sens (a gîndirii). După Wells figurile literare sînt șapte : la primul nivel cele decorative și impetuoase, compuse prin raportarea unei imagini fizice la alta, termenii rămînînd nelegați, ficși. La al doilea nivel cele exuberante și intensive, formate din doi termeni ampli, niște comparații bazate pe categorii valutative, și care se pot reda vizibil. La nivelul superior sînt cele atenuate, radicale, expansive — ce au calități de exprimare metaforică, rezistență la reprezentare picturală și cunosc o impenetrație a termenilor. Pentru a conclude deci, imaginile sînt

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o structură constructivă a poeziei, fac parte din stratul sintactic şi stilistic, ce trebuie studiat ca un element al integralităţii operei literare.

Ajungînd la proză, autorii remarcă existenţa unui Kosmos al prozatorului, ce ar fi schema sau structura operei în care sînt cuprinse intriga, personajele, atmosfera ca şi concepţia despre lume. Această lume imaginativă corespunde în parte cu lumea empirică, realitatea unei opere de imaginaţie nefiind realitatea unei circumstanţe. Evaluarea unui narator se face analizînd această lume a sa, care trebuie să cuprindă elementele necesare unei perspective universale (adică elemente relevante şi esenţiale). Dar o naraţiune trăieşte atît în spaţiu cît şi în timp, deci ne interesează ce se desfăşoară, ce se întîmplă, nu numai rezultatul final. Intriga e formată din structuri mai mici, motive (cum le-au denumit formaliştii ruşi), ce se articulează într-o compoziţie, într-o motivare deci. Formaliştii ruşi au distins „fabulaţia" ca sumă a tuturor motivelor, de „subiect", adică intriga mediată de un punct de vedere (deci structură narativă). Personajele au diferite forme, statice sau dinamice, iar ambientarea, ca element descriptiv, autorii îl consideră un fapt realist şi romantic, mai degrabă decît universal.

Ajungînd după analiza externă şi internă a operei literare la evaluare, autorii precizează că opera literară nu se poate aprecia după elementele pe care le conţine, ci după cum şi în ce funcţie se compun aceste elemente. Opera trebuie să fie pură nu în sensul lipsei de idei, ce pot fi uzate ca materiale, ci trebuie să fie lipsită de scop practic sau ştiinţific. Echilibrarea între considerarea artei ca experienţă estetică, sau ca instrument al cunoaşterii şi acţiunii, ne-o dă considerarea artei ca un obiect estetic ce are facultatea de a suscita o experienţă, în care materialele sînt asimilate formei. Semnele reuşitei sînt puterea de cuprindere, de totalitate, unite cu un anume sens al raporturilor şi al proporţiilor (deci un criteriu al inclusivităţii, al integrării imaginative). Frumuseţea formală ar depinde de expresie, de adecvata armonie organică faţă de intrigă, personaje şi temă. Obiectivitatea valorilor literare rezidă astfel în criterii şi nu în obiectele de artă. Schemele valorilor şi a normelor însă ţîşnesc din însăşi analizarea procesului literar istoric şi ele sînt schimbătoare. Prospectivismul este tocmai metoda care atrage atenţia că literatura nu consistă nici într-o serie de opere unice, fără motive comune, nici într-o serie de opere închise în cicluri istorice, sau într-un univers închis prin identitate şi imutabilitate, ci într-un sistem întreg de opere ce se schimbă şi creşte încontinuu, prima datorie a istoriei literare fiind determinarea locului exact al fiecărei opere înăuntrul unei anumite tradiţii.

Premisele poeticii lui Wellek şi Warren consideră deci factorii externi ca elemente de legătură şi de posibilă influenţare reciprocă, într-o strînsă dialectică a literaturii, văzută în procesul dezvoltării, al mutării sale istorice, în timp ce elementele interne, de structură, alcătuiesc nişte straturi orizontale ce întretaie tot timpul liniile vechi ale formei şi conţinutului. Aceste elemente ale structurii sînt în relaţie de interdependenţă şi se presupun. Prin analiza literară în cadrul operei, dar şi prin plasarea acesteia în totalitatea sistemului literaturii, Wellek şi Warren încearcă să împace sensul istoric al perspectivei cu analiza intrinsecă.

Michaela Schiopu

ANTON BACALBAŞA; *Scrieri alese*, Ediţie îngrijită de Virgil Ene, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1965.

Cu mulţi admiratori într-o vreme, Anton Bacalbaşa s-a văzut, de curînd, din nou în situaţia de a fi ţinut în culisele literaturii secolului trecut. Căutînd să se tempereze excesele unei interpretări estetice care confunda literatura cu ilustraţia grafică a unor principii teoretice, meritele au trecut tacit în lipsuri, laudele în admonestări. Mai grav decît toate chiar şi decît actul de incomprehensiune al criticii, a fost poate regimul tăcerii şi al indiferenţii. Avem de-a face, de aceea, consultînd ediţia lui Virgil Ene de „scrieri alese" ale lui Anton Bacalbaşa, cu o viziune echili-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

brată de studii, de calm în aprecieri, evitîndu-se o anume „modă" a gustului frecventă în unele lucrări de istorie literară.

Anton Bacalbaşa e fratele literar mai mic al lui Caragiale, colaboratorul şi prietenul acestuia, ajungîndu-se pînă la o adevărată identificare stilistică în paginile „Moftului român" a celor doi amici, cu un geniu precoce al humorului. În cimitirul tinerilor din literatura românească, după Cîrlova şi Alecu Russo, Anton Bacalbaşa are soarta unui nefericit stins înainte de a fi relevat plenar talentul scriitoricesc. Nu rămîne însă un debutant, o speranţă dedusă empiric. Anton Bacalbaşa a debutat în paginile „Literatorului" şi a lăsat o poezie memorabilă în antologia liricii noastre. Aparţinea pînă la 1900 trinităţii de valori (alături de Traian Demetrescu şi de Duiliu Zamfirescu) cu care Macedonski, în ciuda animozităţilor şi violenţelor de limbaj în care vor denatura relaţiile acestora, se putea mîndri în revista sa.

De la Macedonski, Bacalbaşa a trecut repede ca salahor al presei muncitoreşti. „Contemporanul" l-a găzduit mai puţin chiar decît îl primise revista lui Macedonski. Presei revendicative, de luptă şi de atitudine, i s-a dăruit şi acolo a lăsat tot ce are mai valoros Bacalbaşa. Căci popularitatea anecdoticei povestiri *Moş Teacă* nu îi stabileşte ci îi dă dominanta personalităţii sale. E o scriere din tinereţe, cu un umor grotesc, caricaturizat. Afectează o anume tematică. Ca literatură este însă minoră. Bacalbaşa e un publicist, un talent rar al scrisului cotidian şi de tribun. Ardent, neclamoros, demonstrativ, categoric, Bacalbaşa e un devotat slujitor al mulţimii. Un generos şi un fratern. Opera sa cea adevărată s-a amestecat în paginile ziarelor şi s-a înfundat cu ele în colecţii şi în depozite. Cu ani în urmă, încercînd o ediţie de proporţii reduse, am străcurat într-un sumar clasic şi şablon cîteva mostre care să recomande publicistica lui Bacalbaşa. Dar iată că datorită editorului perseverent şi minuţios Virgil Ene, avem posibilitatea să conchidem, cu satisfacţie, că opera lui Bacalbaşa a fost tipărită. O ediţie cum am dori şi altor scriitori, lucrată cu pasiune, cu o bibliografie exhaustivă (un adevărat volum), cu o reshumare de material interesant sub o puzderie inimaginabilă de pseudonime de cea mai fluctuantă fantezie gazetărească.

Era epoca ce a dat gazetăriei strălucire şi prin care gazetăria a făcut epocă. Marea epocă a gazetăriei lui C.A. Rosetti, Cezar Boliac, Eminescu, Bolintineanu, era spre un asfinţit glorios. Bacalbaşa a apucat din ea prea puţin. L-a prins însă pe Hasdeu şi pe Caragiale, ca să ne referim numai la scriitori. E epoca polemicelor şi a pasiunii pentru dezbatere, pentru comentarii deschise, a unei formidabile dispute de club, de presă şi de stradă. Un romantism al gazetăriei care în presa muncitorească avea ceva sfînt. Bacalbaşa este un pionier al acestei gazetării de cauză, de principii democratice. Un poet al frazei, un improvizator neconsumat, ironic, un dialectician al faptelor diurne. Căci gazetăria lui Bacalbaşa intră pe o poartă şi în literartură. Jurnalul nu l-a îngropat pe scriitor. L-a maturizat şi i-a dat o gravitate, l-a apropiat de mişcarea socialistă. Pentru un deceniu, istoria opiniei publice româneşti are în articolele lui Bacalbaşa un document şi o conştiinţă. Virgil Ene a restructurat din această cauză imaginea intimă asupra lui Bacalbaşa. Accesul public la articolele politice ale acestuia permite o ranforsare a liniilor portretului, atît de fragile după lectura lui *Moş Teacă*. Neîmplinit artisticeşte, ratat ca poet, Bacalbaşa are marea vocaţie a gazetăriei. Face o publicistică în slujba cauzei unei lumi şi nu a unui partid. Numai C.A. Rosetti la „Românul" şi Eminescu la „Timpul" au mai pus atîta pasiune sfîntă pentru slujirea opiniei publice, cel dintîi într-o trenă verbală prea lungă şi cu volane demodate spre sfîrşitul carierei sale politice. Tony Bacalbaşa a fost şi el ameninţat de o eclipsă totală prin trecerea la gruparea conservatoare desidentă a lui Fleva, dar principiile şi ardenţa cauzei i-au rămas aceleaşi. Nu şi-a renegat credinţa de pînă atunci. Articolele scrise după 1890 în „Epoca" şi „Dreptatea" trădează pe luptătorul din paginile „Democraţiei sociale", ale „Muncii" şi ale „Adevărului". E un militant şi un martir al scrisului în apărarea drepturilor celor mulţi. Bacalbaşa se cerea, de aceea, înfăţişat din plin în această postură de tribun, unde mai mult decît oriunde şi-a dezvăluit talentul şi şi-a mărturisit chemarea. Şi acest lucru l-a înţeles editorul său de faţă. Nu printr-un potpuri critic, improvizat, ci printr-o lentă elaborare, prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiul de arheologie literară, prin relecţie competentă. În fine, e un Bacalbaşa care onorează sfîrşitul cultural al secolului trecut.

În aşteptarea atîtor ediţii *definitive* ale clasicilor, iată o ediţie ca atare a unui autor pe care istoria literară îl va înţelege mai grav de acum înainte. Ediţia aceasta este de altminteri *opera* lui Bacalbaşa, atît cît trebuie şi merită să ne fie cunoscută.

Marin Bucur

MONICA LAZAR, *Pavel Dan*, E.P.L., Bucureşti, 1967, 242 p.

Afirmaţia potrivit căreia despre cutare scriitor s-a scris mult sau puţin trebuie să aibă în atenţie, socotim, ceea ce a rămas posterităţii de pe urma lui. Evident, s-ar putea obiecta că, pentru a susţine una din cele două alternative, ar fi necesar să se aprecieze mai întîi dacă studiile elaborate reuşesc ori nu să sugereze o imagine globală, care să se poată suprapune omului şi operei cercetate. O asemenea observaţie ar fi însă, la rîndul ei, discutabilă fiindcă receptarea valorilor artistice este — zicea de mult Descartes, şi nu numai el — o creaţie continuă, ce depinde de împrejurări obiective şi subiective care se schimbă de la o epocă la alta. Fiecare generaţie, mai mult, fiecare individ receptează din opera unui scriitor ceea ce corespunde mai bine sensibilităţii, gustului şi structurii sale intelectuale. Aşa se explică perenitatea creaţiilor de valoare universală. În consecinţă, nu se poate afirma niciodată că înţelegerea şi „consumarea" unei capodopere este definitivă la un moment dat. Atunci, însă, cînd lucrări apărute, biografice ori interpretative, ameninţă să depăşească în volum opera respectivă, se poate spune, totuşi, că s-a scris relativ mult. Or, acesta este şi cazul lui Pavel Dan în clipa de faţă. Apariţia primei monografii concepute de Monica Lazar, vîrfuieşte cumva cercetările de pînă acum, care chiar dacă uneori au pus în circulaţie unele date ce nu corespundeau adevărului — biografice, în primul rînd — şi-au avut şi ele rostul şi contribuţia lor; au impus scriitor în conştiinţa cititorului o operă pe care acesta nu o cunoştea prea bine şi, pe de altă parte, au ajutat, direct sau indirect, prin observaţiile de foarte multe ori judicioase, la o cuprindere de ansamblu mai profundă, monografică a moştenirii literare lăsate de nuvelistul ardelean.

Monica Lazar nu se află la primul ei contact cu proza lui Pavel Dan. Recenzii şi articole publicate în presa de specialitate[1] învederează o preocupare mai veche, ale cărei rezultate sînt reunite în volumul de faţă într-o viziune mai cuprinzătoare, pentru întregirea căreia autoarea a împletit lectura atentă a operei tipărite şi a manuscriselor, cercetarea arhivelor aflătoare la instituţiile în care a funcţionat Pavel Dan şi la toţi virtualii posesori de documente, convorbirile cu cei care l-au cunoscut personal, vizitarea locurilor natale etc. — toate întreprinse cu dragoste şi respect pentru acest talent frînt în pragul maturităţii de creaţie. Ca mod de alcătuire, monografia Monicăi Lazar se structurează pe cîteva direcţii principale, care seamănă cu tot atîtea reflectoare, e adevărat, de luminozităţi inegale, ale căror raze converg asupra operei. În prima despărţitură, *Destinul operei*, autoarea urmăreşte, cum arată şi titlul, un istoric amănunţit al receptării operei. Întemeiată pe ceea ce s-a tipărit — nuvelele şi povestirile publicate separat în periodice, cele două culegeri apărute cu omisiuni regretabile în 1956 şi 1960 şi prima ediţie critică, îngrijită de C. Regman în 1965 — Monica Lazar conchide, pe bună dreptate, că proza lui Pavel Dan n-a fost cunoscută multă vreme cititorului român pe măsura calităţilor ei. Răspîndirea modestă în ţară explică, în parte, şi ecoul destul de firav peste ho-

[1] Vezi M. Lazar, *O comemorare*, în „Contemporanul" nr. 32 (14 aug.) 1959, p.2 ; *O concluzie la cîteva premise*, în „Tribuna" nr. 9, 1957, p. 12; *O nouă ediţie* în „Tribuna", nr. 2, 1961, p. 9; *Poezia animizării*, în „Tribuna", nr. 26 1957, p. 9; *Prozatorul Pavel Dan*, în „Iaşul literar", nr. 12, 1965, p. 35—38.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tarele patriei. Se cunosc numai trei traduceri, şi acelea parţiale : franceză, maghiară şi germană. Dar, dacă receptivitatea marelui public a fost relativ scăzută faţă de scrierile lui Pavel Dan — ne gîndim la numărul mic de reeditări — opera lui s-a bucurat de multe şi elogioase aprecieri din partea criticii de specialitate, cum bine remarcă şi Monica Lazar de la bun început. Printr-o muncă asiduă de căutare în periodice şi diverse volume, efort ce nu e totdeauna răsplătit de rezultate în măsura corespunzătoare, autoarea expune pe larg cronologia lucrărilor care au avut în centrul atenţiei creaţia scriitorului cercetat. Bibliografia de la sfîrşitul cărţii o dovedeşte cu prisosinţă, cele trei secţioare : opera (periodice, volume, traduceri, diverse), despre scriitor şi operă şi generală mărturisind o informaţie solidă, completă. Se înţelege că în această destul de amănunţită trecere în revistă se are în vedere criteriul valorii şi originalităţii părerilor exprimate, care sînt înşiruite prin citate ample. Exemplificările sînt alese în mare, cu discernămînt, deşi puteau să ilustreze o gamă mai variată de exegeţi. Cutare critic, cu predilecţie pentru metode de expunere mai sintetice, ar putea spune că se face abuz de citate, dar Monica Lazar nu limitează rolul citatelor doar la ilustrarea demonstrativă a propriilor păreri, ci urmăreşte exprimarea recepţiei critice indirect, prin asamblarea opiniilor aşa cum au fost formulate, evitînd compilaţia rezumativă. Este într-adevăr, un procedeu nu prea des folosit în lucrările de specialitate de teama descriptivismului, dar fiecare îşi alege mijloacele de lucru pe care le crede mai potrivite pentru el şi materialul avut la dispoziţie. În timpul vieţii, atenţia criticii este destul de sporadică, interesul înregistrînd o creştere rapidă abia după moartea prozatorului, în funcţie mai ales de anumite momente comemorative sau reeditări. În genere, părerile cercetătorilor anteriori sînt exprimate cu pertinenţă şi sobrietate, de aceea surprinde o formulare precum cea de la pag. 21 : „În relatarea biografiei scriitorului sau în informaţiile de ordin bibliografic şi cu caracter istoric literar mai larg, apar adesea neglijenţe supărătoare şi contraziceri care dovedesc graba unor recenzii sau prefaţatări neavizaţi". O asemenea afirmaţie, nelndreptăţit de aspră, pe lîngă că se cuvenea susţinută de nişte delimitări mai precise, poate stîrni neînţelegeri. Dacă istoria literară va da la iveală mai tîrziu o serie de documente care vor dovedi că unele date bibliografice sau poziţii de interpretare din monografia în discuţie sînt eronate, autorii viitoarelor sinteze monografice vor fi oare îndreptăţiţi să aprecieze că autoarea primei monografii despre Pavel Dan a fost „grăbită" sau „neavizată." E îndoielnic că răspunsul ar putea fi afirmativ, mai ales că orice exegeză conţine un coeficient apreciabil de subiectivitate.

Capitolul al doilea poartă titlul *Inelul de aur*, după visul pe care l-a avut Nastasia Dan, înainte de naşterea scriitorului : aflîndu-se cu soţul într-o grădină înflorită, au găsit în iarbă un inel strălucitor, pe care Simion şi l-a pus în deget. În opinia familiei faptul prevestea un viitor luminos pentru băiatul care a venit pe lume la puţin timp după aceea. Raportîndu-se încontinuu la operă — „autobiografică în sens înalt, sublimat" — Monica Lazar porneşte în relatarea vieţii de la descripţia topografică şi socială a locului de baştină, Cîmpia Turzii, după care inserează cîteva relaţii succinte dar lămuritoare despre părinţi : Simion şi Nastasia Dan. Pentru că în biografia prozatorului au stăruit unele puncte obscure, o prezentăm pe scurt, aşa cum a fost stabilită de autoare în lumina informaţiilor pe care le-a avut la îndemînă. Pavel Dan s-a născut la 3 septembrie 1907 — nu la 20, 21, 22 august, cum se credea — fiind singurul fecior, al patrulea şi penultimul copil. Şcoala primară o urmează în sat, repetînd pentru a învăţa limba maghiară clasa IV-a la Tritenii de Jos. În 1919 se înscrie la Liceul nou înfiinţat în Turda unde frecventează stăruitor din clasa VI-a şedinţele societăţii de lectură „Titu Maiorescu", organizată în 1922 de prof. T. Mureşanu după modelul celei din Năsăud. În 1925, începe să apară o revistă literară „Fire de tort", avîndu-l pe Pavel Dan ca preşedinte al Comitetului redacţional. Din această perioadă datează şi primele încercări literare. În 1926 este eliminat din clasa VIII-a fiindcă participase la un bal, aşa că termină liceul la Tulcea, unde funcţionează şi ca pedagog la Şcoala Normală, dîndu-şi bacalaureatul la Ismail în 1927. Toamna se înscrie la Facultatea de litere din Cluj. Ca bursier, stă la căminul „Avram Iancu". Citeşte enorm şi scrie. E ales conducătorul secţiei artistico-literare din cercul studenţesc „Cîmpia Tran-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

silvaniei", şi activează şi în cenaclul prezidat de prof. Victor Papilian care, din 1930 va conduce revista „Darul vremii", unde Pavel Dan debutează cu schiţa *Ursita*. Licenţa şi-o trece în 1932 cu un subiect din folcloristică : baladele populare ardelene. Cursurile le termină în 1931, după care se întoarce la Turda ca bibliotecar la liceu între 1 noiembrie şi 31 decembrie, iar ca pedagog între 1 ianuarie şi 1 august 1932. În toamna aceluiaşi an, e numit profesor suplinitor de latină şi greacă, având şi câteva ore de limba română. Între 1934—1936 funcţionează în redacţia revistei „Blajul", scoasă de tineri profesori în cadrul emulaţiei culturale din Transilvania, explicată magistral prin teoria localismului creator de prof. Al. Dima. Davel Dan publică şi în „Blajul", dar se afirmă în alte periodice : „Abecedar", „Pagini literare", „Gînd românesc", prin lucrări apărute între 1933—1936. Monica Lazar consideră că nuvelele publicate în acest răstimp nu atestă o evoluţie a interesului autorului pentru mediul rural (p. 79). Volumul şi gradul de realizare vădesc totuşi un interes sporit pentru ambianţa sătească. În 1935 îşi dă definitivatul şi suportă prima intervenţie chirurgicală, apoi, în 1936, este internat la clinica din Cluj, unde scrie *Iobagii*, nuvelă premiată la concursul literar al „României noi". La 5 februarie 1937 pleacă la Viena pentru un tratament cu radiu. Între timp banii se devalorizează şi Pavel Dan este dat afară din Spitalul Municipal : e adăpostit de Institutul american Pearson. În aprilie, soţia pleacă la Viena să-l aducă acasă şi, după ce stă o vreme la socri, Pavel Dan se internează în spitalul oncologic din Cluj, unde moare la 2 august 1937. Autoarea monografiei completează aceste date biografice cu ample prezentări ale împrejurărilor de viaţă şi cu investigaţii complementare privind oamenii cu care a venit în contact, reuşind astfel şi o evocare caldă a omului Pavel Dan. Ori de cîte ori are prilejul face şi referiri aluzive la opera literară.

Ca volum şi profunzime, cea mai mare pondere o are, firesc, partea în care este analizată opera lui Pavel Dan. La început se consemnează activitatea publicistică : trei studii din domeniul folcloristicii, de fapt, trei capitole din lucrarea de licenţă, şi cîteva recenzii, considerate pe drept nu prea notabile. Prezentarea estetică debutează cu un aspect sociologic în mare măsură, autoarea urmărind tipologiile a două mari straturi sociale. Obidiţii sînt cei asupra cărora se apleacă autorul cu precădere. Împotrivirea lor faţă de mizeria apăsătoare în care trăiesc înregistrează forme variate, evoluînd de la încercările naive din *Priveghiul* sau *Cîrjă* la tumultul vijelios şi distructiv al revoltaţilor din *Iobagii*. Însuşirea de căpetenie a celor umili e *omenia*, spre deosebire de exacerbările caracterologice pe care le produce cupiditatea la bogătani. În acest sens este îndreptăţită remarca după care Pavel Dan este un scriitor realist în intenţia scrierilor sale. În continuare, Monica Lazar se opreşte mai îndelung asupra tipurilor feminine, care sînt, la drept vorbind, şi cele mai izbutite. Reci şi aspre, cruzimea lor mergînd pînă la limita absolută (*Priveghiul*), amintesc de voluntarismul Marei lui I. Slavici. Tipul reprezentativ este, natural, Ludovica Urcan. Dată fiind psihologia lor sumbră, rudimentară, neînfrumuseţată de noblesa sentimentelor, ca la Rebreanu şi Coşbuc, sînt surprinzătoare momentele, foarte rare, de efuziune sufletească, în care asprimea intolerabilă se topeşte la căldura aducerilor aminte (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*). Atenţia cuvenită se acordă şi tipurilor „pitoreşti", de felul lui Şuta, moţul ciubăraş, Filimon etc. Ca mod de exprimare, autoarea, enunţă la începutul fiecărui subcapitol o serie de idei preliminare, pe care le demonstrează ulterior prin comentarii analitice stăruitoare, generalizîndu-le în final prin cîteva concluzii la obiect. De fiecare dată afirmaţiile se sprijină pe citate foarte dezvoltate din operă, chiar dacă selecţia este întotdeauna ireproşabilă, numărul lor rămîne totuşi prea mare, mai ales că avem de-a face cu un scriitor român, a cărui proză se află la dispoziţia oricui ar dori să întreprindă „verificarea" convingerilor exprimate. După explicitarea tipurilor umane se trece la examinarea modalităţilor de cuprindere a realului, relevîndu-se drept calitate principală a prozei lui Pavel Dan autenticitatea izbitoare a atmosferei rurale, realizată sobru şi obiectiv prin împletirea detaliului de observaţie cu elementul fantastic inspirat din folclor şi folosit sub două forme : părţi de ritual cu schemă fixă şi prelucrarea de motive izolate, ca aforisme, blesteme, bocete ş.a. Deşi restrînsă ca volum, proza lui Pavel Dan are multe tonalităţi şi registre de evocare, variind între realismul dur şi cel de reverie, caricatura sarcastică şi ironia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

amară, fantasticul folcloric și introspecția lucidă, notația sentimental — mizantropică și istoricul eroic (p. 42). Exemplificările care ilustrează aceste trepte ale formei artistice ni se par bine întemeiate, dovedind totodată și o subtilă pătrundere analitică din partea Monicăi Lazar. Pornind apoi de la absența invenției faptice, de la caracterul accentuat autobiografic al operei și, în special, de la confruntarea variantelor în manuscris, autoarea ajunge la concluzia că nuvelele nu au fost concepute de scriitor în ordinea pe care o arată cronologia apariției, multe fiind definitivate concomitent. Elaborînd divergent mai multe episoade legate de același fapt obiectiv, autorul avea posibilitatea de a transfera unele elemente dintr-o povestire în alta, fără a modifica prea mult, lucrul pe care l-a și făcut adesea. Din această cauză opera a fost considerată conform genezei ei lăuntrice. Realizarea acestui deziderat implica însă o primejdie, de care autoarea nu s-a putut feri îndeajuns. Mai ales în ultima parte a acestui capitol există impresia de eterogen, elementele analizei nesudîndu-se suficient unul cu celălalt. Curgerea interioară necesită un spor de sintetizare care ar fi dus la o ordonare mai strînsă logică a materialului. Cu toate acestea analiza artistică în ansamblu, prelulnd unele idei mai vechi, dar aducînd și multe noi, este limpede și subliniază bine liniile directoare pe care se perspectivează creația lui Pavel Dan. Poate, pe alocuri, s-ar fi cuvenit o atitudine ceva mai exigentă față de anume slăbiciuni de meșteșug ale scriitorului, construcția și realizarea unora dintre nuvele, văduind unele inconsistențe.

Capitolul ultim, *În perspectiva istoriei literare*, ține loc de concluzii. După ce a luminat din unghiuri multiple opera, autoarea monografiei vrea să certifice valențele artistice ale lui Pavel Dan raportîndu-le la creația altor scriitori: I. Agîrbiceanu, I. Slavici, L. Rebreanu și V. Papilian. Afirmînd, ca premisă, că abia Pavel Dan dezvăluie pînă la limită virtualitățile expresive ale materialului de viață investigat (p. 198), Monica Lazar susține superioritatea nuvelisticii prozatorului, pe care-l studiază, prin profunzimea filozofică a problemelor și capacitatea de obiectivare. Oricîte rezerve s-ar formula cu privire la ierarhizare, ceea ce rămîne, fără îndoială, valabil este valoarea intrinsecă a operei lui Pavel Dan. Talent format la școala marilor creatori ai lumii, dar neinfluențat direct de nici unul dintre ei, Pavel Dan e un scriitor original care își merită pe deplin locul ocupat în istoria literaturii române. Este, de altfel, și părerea care se desprinde cu pregnanță din cartea Monicăi Lazar.

Stan Velea

D. VATAMANIUC, *G. COȘBUC, O privire asupra operei literare*, E.P.L., București, 1967, 184 p.

Despre G. Coșbuc s-au scris relativ multe lucrări. Bibliografia lui G. Scridon și I. Domșa [1] — acum și aceasta incompletă — o dovedește cu prisosință. Cu toate acestea, D. Vatamaniuc nu este lipsit de temei cînd afirmă în mica prefață a cărții sale că poetul ardelean nu-și are încă monografia pe care o merită. Unele lacunare, multe contradictorii, și mai multe superficiale, studiile despre Coșbuc nu izbutesc să închege un expozeu aprofundat și rotund al vieții și operei unuia dintre „cei mai reprezentativi poeți ai sufletului românesc" — cum se exprima entuziast L. Rebreanu [2]. În ultima vreme, datorită mai ales sărbătoririi cu amploare și fast în 1966 a 100 de ani de la naștere, s-au publicat o mulțime de studii și articole despre aspecte variate ale operei, contribuții biografice ori de exegeză. Printre acestea se remarcă volumul lui D. Vatamaniuc, *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*, apărut numai cu cîteva luni în urmă, așadar în anul imediat următor aniversării centenarului nașterii.

Avem de-a face, după cum anunță și titlul, cu o trecere în revistă a operei, accentul căzînd firește, asupra creației poetice. Contribuția în proză și îndeosebi publicistică sînt doar pomenit

[1] G. Scridon și I. Domșa, *George Coșbuc. Bibliografie*, Edit. Academiei, București, 1965.
[2] L. Rebreanu, *Coșbuc*, în vol. *Amalgam*, (f.a.), p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fugitiv în măsura în care încadrează şi rotunjesc activitatea artistică a poetului, deşi într-o asemenea prezentare se cuvenea, poate, să li se acorde ceva mai multă atenţie, unele aspecte tematice căpătînd, astfel, reliefuri mai expresive. De la bun început, D. Vatamaniuc îşi încunoştiinţează cititorul că în cercetarea sa nu va merge pe drumul bătătorit de exegeţii anteriori care porneau de la volumul de versuri, ci va încerca luminarea universului poetic coşbucian, pornind de la revistele la care a colaborat, bineînţeles, ţinînd seama în primul rînd de cronologia apariţiilor. Ierarhia valorilor, cantitativ şi calitativ, este avută şi ea în vedere prin insistenţa mai sporită sau mai firavă asupra diverselor publicaţii. De regulă, se spune că procedeului ca atare nu i se poate reproşa niciodată nimic, totul depinzînd în ultimă instanţă de cel care îl aplică. Fără a nega cu totul valabilitatea acestei afirmaţii, există totuşi un coeficient de relativitate, pe care formularea de mai sus îl exclude. Fiindcă sînt unele soluţii mai bune sau mai puţin bune prin ele însele, făcînd abstracţie de structura intelectuală a istoricului literar şi chiar de natura materialului considerat. Nici această latură nu trebuie însă absolutizată. Cea mai fericită pare a fi acea modalitate de expunere care se potriveşte cel mai bine cu materia dată, punîndu-i în evidenţă cît mai multe laturi, dar şi cu specificul personalităţii care o abordează. Iată de ce, nu putem aprecia drept bună sau rea metoda de expoziţie aleasă de D. Vatamaniuc, decît în funcţie de rezultatele obţinute, care, anticipăm, sînt de luat în seamă. Sînt şi avantaje : se respectă criteriul cronologic, cel valoric, şi există şi posibilitatea de îmbogăţire a nuanţelor interpretative prin judecarea cutărui rezultat al creaţiei în contextul complex al momentului care i-a influenţat apariţia, dar nu e mai puţin adevărat că sînt şi unele dezavantaje ; în special în cazul poeţilor sau al prozei scurte, deoarece autorii au tratat la intervale neregulate de foarte multe ori aceeaşi temă, se naşte primejdia ca şi istoricul literar, urmărind prezentarea activităţii autorului respectiv în desfăşurarea ei, să se repete de fiecare dată cînd întîlneşte elementele aceleiaşi probleme. Şi asemenea situaţii există, cum vom vedea, de cîteva ori în cartea în discuţie ; pentru a le evita, căci autorul este conştient de acest pericol, trece uneori prea repede peste unele lucruri, fapt care nu s-ar putea explica numai prin valoarea lor mai scăzută în raport cu altele de aceeaşi natură. Dificultăţile de felul acesta ar fi fost rezolvate de un plan tematic, ordonat, pe cît cu putinţă, şi cronologic. Este, dealtminteri, ceea ce a gîndit şi D. Vatamaniuc, căci, dacă titlurile care încifrează conţinutul primelor „capitole" exprimă mai mult criteriul temporal : *Cea dintîi şcoală literară* sau *Anii cei mai roditori*, ultimele învederează în primă atenţie pe cel tematic, cu toate că înlăuntrul lor tratarea respectă şi pe cel al cronologiei.

Urmînd calea pe care o anunţă, Dumitru Vatamaniuc elaborează o „periodizare" a activităţii lui G. Coşbuc, care începe, cum era de aşteptat, cu expunerea primelor încercări literare în ambianţa liceului grăniceresc din Năsăud (*Cea dintîi „şcoală literară"*), continuînd cu analiza poveştilor versificate şi a poeziilor compuse în scurta perioadă a studenţiei (*Poporul se descrie prin sine însuşi în poveşti*) şi cu prezentarea mai largă a colaborării la „Tribuna" sibiană de cînd intră în colegiul redacţional şi pînă cînd îl părăseşte (*Anii cei mai roditori*). Foarte bine informat, citînd de fiecare dată cu conştiinciozitate sursele — în felul acesta îşi delimitează cu precizie contribuţiile — D. Vatamaniuc prezintă cu lux de amănunte condiţiile istorice concrete în care poetul îşi desfăşoară activitatea, insistînd, îndreptăţit, asupra profilului şi scopurilor publicaţiei pe care o discută. *Balade, idile şi alte poezii* înfăţişează creaţia lui Coşbuc în primii ani după venirea la Bucureşti în 1889 : legătura subţire cu Junimea, colaborarea la ziarele liberale „Românul" şi „România literară", apoi la „Constituţionalul", „Gazeta săteanului", „Lumea ilustrată" ş.a., încheindu-se cu apariţia volumului de *Balade şi idile* care nu nu fost prea bine primit şi pentru că în poezie se căuta atunci lamentaţia epigonică eminesciană, străină cu totul optimismului robust al poetului ardelean. Spuneam că planul pentru care a optat autorul cărţii de faţă l-a silit uneori să se repete. În acest capitol, ca şi în următoarele două, vorbind despre poezii ce gravitează în jurul aceleiaşi teme : natura, satul transilvan, D.Vatamaniuc, ca să scape de fastidiosul repetiţiei, recurge fie la simpla înşirare de titluri, fie caută, de cîte ori poate, particularităţile irepetabile ale fiecărei etape. Dar, apropierile tematice şi de manieră

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

artistică domină categoric deosebirile semnalate, impunîndu-se în prim plan. Titlurile următoarelor două capitole disting, ziceam, apăsări tematice, primul, *Cîntecul de revoltă socială*, al doilea, *Cîntare a cuceririi independenței*, stăruind, la „sugestii" din afară, asupra războiului din 1877—1878. Nu tot atît de fericit este titlul penultimului capitol *Vulturul* care trece în revistă activitatea investită în domeniul învățămîntului și cea de culturalizare obștească, traducerile și revistele la care calaborează din 1902 pînă la sfîrșitul vieții. Apropierea care se face între titlul poeziei *Vulturul* și autorul ei ni se pare fortuită ; epitetul se potrivește de minune romanticilor, dar nu lui Coșbuc, poet social prin excelență. În fine, ultima parte, *Constatări*, cuprinde cîteva concluzii recapitulative, care atestă profunzimea cercetării și care pot fi subscrise, socotim, în totalitatea lor. „Periodizarea" întreprinsă de D. Vatamaniuc se susține pe suficiente temeiuri, deși, cum remarca însuși autorul în *Prefață*, s-ar mai putea propune și altele. Aceasta mai ales pentru că aceea sugerată nu delimitează totdeauna prea distinct etapele devenirii poetice a lui Coșbuc. Bibliografia care încheie lucrarea putea fi mai bogată ; ne referim la secțiunile a II-a și a III-a, care conțin lucrările despre Coșbuc.

În volumul său, D. Vatamaniuc reia — nu putea face altfel — multe din observațiile care au fost vehiculate și de alți cercetători ai operei coșbuciene, unele de subtilă penetrație critică, destule însă de bun simț, care se vădesc de la primul contact. N-am stăruit deliberat în expunerea lor, socotindu-le mai mult sau mai puțin cunoscute. Trebuie însă remarcate cîteva contribuții importante, care spulberă unele dintre legendele istoriei literare în legătură cu Coșbuc. Ele țin în principal, de biografia poetului. Multă vreme s-a crezut, spre exemplu, că profesorul de limbă și literatură română de la Facultatea de filozofie și litere din Cluj, Gr. Silași, a exercitat o influență puternică, mai ales prin cursurile sale, asupra lui Coșbuc. Se presupune, de asemenea, că poetul a fost primit în societatea de lectură a studenților clujeni, *Iulia*, unde a depus o activitate cel puțin tot atît de importantă, precum cea de la *Virtus romana rediviva* din Năsăud. D. Vatamaniuc infirmă această părere întîmpinată, cu argumente temeinice (p. 29—35). Sprijinit pe documente, dovedește că, pe de o parte, Coșbuc nu a putut audia niciun curs al profesorului Gr. Șilași pentru simplul motiv că acesta, părînd suspect conducerii Universității maghiare, este suspendat din funcție din mai 1884 pînă în iulie 1886, cînd este pensionat, și, pe de altă parte, n-a putut să activeze în niciun fel în cadrul societății de lectură Iulia, devreme ce aceasta este pusă sub anchetă încă înainte de sosirea lui la Cluj și desființată cîteva luni mai tîrziu. Tot așa, pînă mai ieri se știa că George Coșbuc a plecat de la „Tribuna", chemat fiind de Titu Maiorescu care ar fi fost plăcut impresionat de prospețimea inedită în lirica deconcertantă a timpului din *Nunta Zamfirei*. Se credea, așadar, că Maiorescu a luat cunoștință de poezie imediat după publicarea ei. Lucrurile nu stau așa — argumentează D. Vatamaniuc (p. 77—78). În vara anului 1889, datorită amenzilor plătite, „Tribuna" lucra în deficit mare. De aceea, după întoarcerea lui Slavici de la Vaț, unde „ispășise" o condamnare de un an, redactorii pleacă în orașele din jur pentru a strînge subscripții. În această vreme se hotărăște ca redactorii să nu mai primească onorarii și se fac și reduceri de personal. Tot acum se desființează și postul lui Coșbuc, așa că acesta trebuia să plece din Sibiu și I. Slavici îi scrie lui Maiorescu la București, rugîndu-l să facă tot ce-i stă în putere pentru dezvoltarea talentului neîndoielnic al lui Coșbuc, să-i deschidă un drum în lume. Iată dar că poetul nu este *chemat* la București, ci este *trimis* de I. Slavici. În ceea ce privește *Nunta Zamfirei*, Titu Maiorescu o cunoaște abia după venirea lui Coșbuc la București, în ședința din 4 februarie 1890, după ce se întoarce din străinătate. Nu știa că mai fusese publicată în „Tribuna" (p. 81—82). O intenție de contribuție, nu însă întru totul convingătoare în toate punctele, este și încercarea de a demonstra că poetul nu a îndeplinit numai rolul minor de cenușereasă în redacția „Tribunei" — așa cum se afirmă — ci, din contră, a avut sarcini deosebit de importante. D. Vatamaniuc își fundamentează pledoaria pe următoarele argumente : *a*) rubrica de prețuri alimentare nu se înființează odată cu venirea lui Coșbuc — cum zicea Slavici — ea existînd de la întemeierea publicației ; *b*) îngrijește de la început *Cronica* de varietăți ; *c*) îndeplinea și unele misiuni politice ale „Tribunei" ; *d*) în vara anului 1888 „ducea întreaga muncă de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

redacție", fiindcă Slavici era închis, un redactor plecase la București, iar Septimiu Albini, redactorul responsabil, era luat „pe două săptămîni la deprindere de arme" ; *e*) după arestarea lui Slavici, ia în grijă și „Foița Tribunei" — partea literară ; *f*) între 27 martie — 3 aprilie 1889 semnează ca redactor responsabil. Dacă argumentele *a*, *b*, și *e* nu pot fi în niciun fel tăgăduite, considerăm că al treilea (*c*) nu e sigur, pentru că nu ni se spune cu ce anume treburi politice era însărcinat, al patrulea (*d*) și ultimul (*f*) se referă la situații de conjunctură, întîmplătoare și de foarte scurtă durată. A spune, deci, întemeiat numai pe aceste motive, că G. Coșbuc a avut în seamă responsabilități foarte mari în redacția „Tribunei" ni se pare întrucîtva exagerat.

Meritele exegetului nu se mărginesc însă la restabilirea unor adevăruri biografice, D. Vatamaniuc aducînd și unele plusuri în ceea ce privește interpretarea cutăror poezii, apreciate unilateral din cauza puținătății datelor existente. Relevăm doar cîteva. Avînd în vedere momentul cînd a fost scrisă și publicată poezia *In oppressores*, D. Vatamaniuc descoperă, pe drept cuvînt, semnificații noi. Poezia apare în „Vatra", în mai 1894, în chenar negru, tocmai în timpul cînd se judeca la Cluj procesul memorandiștilor care protestaseră împotriva persecuțiilor românilor din Transilvania. Coșbuc interpretează evenimentul din Ardeal, asemeni lui Slavici, în spiritul mișcării muncitorești, împletind prin urmare, lupta națională cu aceea socială, de clasă. Versurile au circulat în foi volante printre manifestanții de la Cluj. La fel, vorbind despre *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud*, exegetul lărgește înțelegerea poemului, de la o satiră antimonarhică, oarecum personală, la accente de critică și răzvrătire față de monarhie în general, pe care o învinovățește în numele istoriei poporului. Ș.a.m.d.

Noile repere stabilite cu privire la om sau la operă atestă caracterul polemic al studiului, caracter de care, lucru curios, autorul pare că se leapădă în *Prefață*. Desigur, polemica nu este explicită, nu se poartă cu o persoană anume, dar, atîta vreme cît există opinii cu care D.Vatamaniuc nu este de acord și încearcă, reușind de altfel, să le modifice, lucrarea nu poate să nu aibă și o intenție polemică, chiar dacă aceasta este mai mult implicită. Oricum ar fi, cele cîteva precizări biografice ori de interpretare, pe care le-am amintit, și la care se adaugă și vasta incursiune documentară în atmosfera spirituală a timpului, conținînd multe relații operate pentru întîia oară, ne hotărăsc să apreciem cartea lui D. Vatamaniuc, cu toate rezervele pomenite, drept o contribuție necesară pentru înțelegerea mai adîncită în multe locuri a literaturii care ne-a rămas de la poetul George Coșbuc.

Stan Velea

I. L. Caragiale — clasicul, modernul, absurdul ș. cl.[*]

Dacă în literatura universală I.L.Caragiale este astăzi „probabil cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți" — chiar după situarea „avangardistului" Eugène Ionesco — , în literatura română în schimb, el este cel mai cunoscut dintre scriitorii mari, bucurîndu-se de dublul prestigiu al *clasicului* din orice manual — de la cele școlare la cele universitare, și al *modernului* de mare succes în orice reprezentație dramatică. Mai mult, cunoașterea textului merge chiar atît de departe, încît — cum remarca odată G. Călinescu — actorii dau un greu examen jucîndu-i piesele în fața unui public care, mental, le anticipează replicile, cuvînt cu cuvînt...

Dar poate tocmai în această impresie de „preacunoscut" se află rădăcina dorinței de noi interpretări — dramatice și critice — încercînd noi unghiuri de a privi, căutînd noi sensuri în opera clasicului I.L.Caragiale. O primă „reinterpretare" a făcut-o regizorul Valeriu Moisescu, la Teatrul Mic, în stagiunea 1964—1965, dramatizînd cinci schițe de Caragiale și prezentîndu-le în același spectacol cu *Cîntărețа chеală* a lui E. Ionesco, în intenția programatică de „a demonstra

[*] B. Elvin, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, E.p.l., 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că modalitatea teatrului absurd și umorul său își au unele rădăcini în niște vechi și valoroase tradiții existente și în literatura română, mai ales la unul din reprezentanții ei de frunte: I. L. Caragiale (*Cuvîntul regizorului*, în caietul program al spectatorului). Spectacolul însă n-a convins; majoritatea cronicarilor au opinat că viziunea clasicului Caragiale a fost denaturată, iar dramaturgul A. Baranga și-a mărturisit „convingerea" că s-a comis chiar „o impietate" (Apud „Teatrul", 1965, nr. 8).

Istoricul literar e obligat însă să coboare și mai mult în timp, pînă în 1962, pentru a găsi, în definitiv, izvorul prim al acestui nou interes față de Caragiale, în portretul pe care i l-a făcut Eugène Ionesco însuși, între eseurile sale din *Notes et contre-notes*. Dar aserțiunile dramaturgului contemporan sînt dintre cele mai conforme cu spiritul exegezelor românești asupra operei lui Caragiale, iar epitetul cel mai îndrăznet este și cel mai vag, agravat și de adverbul care-l precede: „... finalement ce théâtre, allant au-delà du naturalisme, devient *absurdement fantastique*" (s.m.).

Oricum, subiectul a căpătat realitate, a fost deseori reluat în revistele noastre literare și, prin studiile de istorie literară comparată ale Elenei Vianu, se pare că și-a găsit chiar și oarecare justificare demnă de toată atenția cercetătorilor: filiațiile reale sau posibile între I.L.Caragiale și Eugèn Ionesco. Iată de ce — să menționăm de la început! — cartea lui B. Elvin produce, — pe lîngă satisfacția unor interpretări temerare și a incitației la meditație —, și două regrete: — unul, (din cauza de! formației noastre de istoric literar) pentru că se trece *peste* contribuțiile de cîțiva ani în evoluția problemei; — altul, pentru că nu se încearcă o analiză mai profundă, pînă spre limite, a sugestiilor (— cel mai puțin), pe care dramaturgul absurdului Eugène Ionesco le extrage din opera lui Caragiale: ipso facto — a elementelor „cele mai moderne" ale marelui autor român. Dar poate nu trebuie să substituim dorințele noastre ambițiilor eseistului însuși, care mărturisește că încearcă „o altă perspectivă asupra scrierilor unui clasic" nu de dragul numaidecît de a face polemică, a găsi influențe etc., nici cu intenția de „a înlătura cu necesitate (opiniile) care au precedat-o (pe a sa), ci de a le completa" (p. 16, s.m.).

Așadar, pornindu-se de la axioma mai veche și unanim acceptată că „marile opere ale trecutului nu emit astăzi același sunet ca și ieri" (p. 15), și exemplificînd aprioric cu chiar dramaturgul nostru, „care s-a deplasat spre noi din capitolul de istorie literară, *profilul său s-a modificat hotărîtor*" (p. 15), B. Elvin își propune a ne arăta cum „din unghiul nostru de vedere se desface o altă perspectivă asupra lui Caragiale și care influențează *aproape totalitatea* operei sale" (p. 19, s.m.).

Trecînd peste incertitudinile pe care ni le-ar putea produce aceste prime ipoteze de lucru cam imprecise, și reținînd insistența analizei acelui „joc al aparențelor și al realității" (p.9 și 32) — care este, în fond, esența comicului caragialian și, poate, a oricărui comic — , vom observa totuși că autorul studiului este incipient în acord cu exegeza tradițională „socotind, așadar, opera lui Caragiale un sistem complex de intenții care conviețuiesc într-o ambiguitate artistică, în literatura sa înfruntîndu-se două tendințe într-un dialog fecund: realismul și clasicismul" (p. 18).

Ce ni se propune atunci în noua analiză? Să-l citim pe Caragiale „alături de marii autori contemporani, de Arghezi, de Maiakovski, de Dürrenmatt, de Sartre, de Eugène Ionesco, de Camil Petrescu", pentru a constata că „stabilim, fără voia noastră manifestă, corespondențe, similitudini și deosebiri" (p. 23). Lucrul este, desigur, posibil, ba chiar obișnuit; dar apropierile propuse aici, neaprofundate, sînt neconvingătoare și nesemnificative. Iar cuprinderea laolaltă, într-un sens relativizant, a lui Anghelache, casierul din *Inspecțiune* — „unul din cei mai interesanți eroi ai lui Caragiale" (p. 26) — și a lui Ladima, este fără-ndoială o supralicitare, din care cel puțin eroul lui Camil Petrescu iese mult diminuat și simplificat. Căci Anghelache, minuitor de bani publici, cu 11 ani de serviciu ireproșabil, locuind cu sora și cu mama la marginea Capitalei, în Dobroteasa, „flăcău" de 40—45 de ani, nu este decît un erou de *moment*, protestînd între amici, noaptea, în berărie, contra neinspectării periodice a caselor, ceea ce permite acumu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lări de fraude, şi apoi mergînd să se spînzure *inexplicabil* la şosea... Dar acest Anghelache este, mai mult ca sigur, un personaj unic în opera lui Caragiale. Şi B.Elvin, intrînd în tema propriu-zisă a studiului său — *Caragiale şi literatura absurdului* — remarcă, cu drept, într-o comparaţie a autorului nostru cu unul din reprezentanţii de seamă ai acestui gen de literatură: „Pentru Kafka există o legislaţie inaccesibilă omului, insesizabilă cu mijloacele raţiunii. Pentru scriitorul nostru, faptele descrise nu poartă amprenta enigmaticului impenetrabil, iar absurdul nu se confundă cu limita puterii omeneşti de a cuprinde universul" (p. 35). Cu această „discriminare esenţială" mereu prezentă în analiză, şi de altfel nuanţată şi îmbogăţită pe parcurs — dar nu consecvent, sîntem de acord cu B. Elvin „să observăm că multe din scrierile lui Caragiale relatează *situaţii absurde*, că în opera lui ne întîlnim, adesea, cu fapte potrivnice raţiunii" (p. 35, s.m.). Iar dacă vom coborî în analiză pînă la realitatea social-istorică reflectată de Caragiale, acel „şir nesfîrşit de contradicţii care caracterizează opera" şi „care poartă mereu în germenul lor paradoxul" (p. 28), vom da, de fapt, de izvorul teoretic al artei marelui comic, acea necorespondenţă dintre esenţă şi aparenţă, inadecvare a formei la conţinut, adică arhicunoscuta, negata, reluata, „vestita formulă" a „formelor fără fond", despre care eseistul nostru spune că „Maiorescu avea şi nu avea dreptate" (p.30). Cu toate acestea, cel mai interesant capitol al cărţii lui B.Elvin — *Tirania vorbei* — în care e analizat unul dintre aspectele cele mai moderne ale artei lui Caragiale, şi care îl apropie poate cel mai mult pe Eugène Ionesco de clasicul nostru, trimite în substanţă, la aceeaşi teorie maioresciană.

Dar mai întîi să spunem tot adevărul, împreună cu B.Elvin, despre această „ispititoare ipoteză" de a-l considera pe Caragiale „printre precursorii literaturii absurdului" (p.36): primo — „convingerea noastră este că I.L.Caragiale nu poate fi anexat literaturii absurdului (...) fiind greu de pus un semn de egalitate între concepţia sa şi cea a literaturii absurdului" (p. 37, 41); secundo — „noi îl putem citi — desigur — pe Caragiale prin prisma lui Eugène Ionesco, iar confruntarea celor două opere va fi citeodată sesizantă, deoarece dramaturgul contemporan, înţelegînd şi cunoscînd opera clasicului, i-a reliefat o nouă dimensiune, dar nu vom face niciodată eroarea de a suprapune creaţii distincte, unicate, fiecare călăuzită de altă vizlune" (p.41). În rest — simple „asemănări", „anumite similitudini de procedee artistice" (40), „contingenţe cu materialul faptic al literaturii absurde" (p. 36). Dar şi acestea fundamental deosebite la clasicul nostru, întrucît coordonatele sale interioare sînt, fără îndoială, raţionalitatea lumii, logica internă, rigoarea demonstraţiei artistice, evoluţia semnificativă — şi chiar atunci cînd „motivele pentru care realitatea socială degajă iraţionalul, iar existenţa eroilor săi ne sugerează, uneori, o impresie de absurd sînt numite şi urmărite în strînsa lor cauzalitate" (p. 45).

Ba chiar mai mult, dincolo de toate similitudinile posibile, de unghiul comic, derizoriu poate, din care e privită umanitatea, *sensul viziunii* celor mai de seamă artişti moderni occidentali este *esenţial tragic şi apatic*, în vreme ce clasicul nostru scrutează oamenii animat de o *gîndire realist satirică*, în sensul anticului şi eternului „castigat ridendo mores". Odată stabilite aceste delimitări, orice interpretări devin parţiale, deci justificabile sub raport estetic, comentatorul revelîndu-ne eventuale percepţii personale, originale, şi acceptabile, mai mult sau mai puţin relevante, pentru viziunea generală a autorului. Iar din acest punct de vedere B. Elvin ne propune, prin cartea sa, multe analize interesante, unele atestînd o sensibilitate artistică fină, altele un ascuţit simţ critic, toate — pasiunea cercetării fenomenului artistic fără prejudecăţi. Aşa este interpretarea *momentelor şi schiţelor* marelui clasic, nu numai ca datorate „unei înclinaţii artistice, ci şi purtînd pecetea unei viziuni", înţelegerii mai adînci că „existenţa eroilor săi nu se poate ridica dincolo de moment" (p. 53), altfel spus, că viaţa lor nu se structurează într-o serie semnificativă care ar putea deveni *o viaţă*, cu un sens filozofic, sau cel puţin moral, care să fie *un destin*. „Mă gîndeam tocmai — notează o dată Caragiale — ce roman bogat şi senin s-ar putea face din studiul vieţii acestui tip de om fericit . . . " — dar nu va face decît această schiţă a unui *Om cu noroc*; căci ce s-ar putea spune mai mult decît atît despre caracterul „neînnoovoiat şi mîndru" (ghilimelele sînt ale lui Caragiale!) al funcţionarului Manolache Guvidi, al cărui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vid sufletesc se reazimă în *momentul* de restriște pe „tactul diplomatic" al soției sale ? ! Plină de interes este și incursiunea pe care eseistul nostru o face în lumea operei lui Caragiale conchizînd asupra „iresponsabilității pe toate treptele ierarhiei sociale" (p. 60), dar neomițînd să amendeze asupra mediului țărănesc, în care autorul „a arătat existența vie și pregnantă a unor principii morale și a subliniat triumful lor peste injustiția orînduirii" (p. 63). Ca și ampla analiză a „patimii pentru politică" a personajelor lui Eugène Ionesco, care îi apropie atît de mult de eroii caragialieni. Sau observațiile asupra caracterului clasic al eroului lui Caragiale, ca studiu final al unui „mimetism devenit organic" (p. 102). Dar aici, iarăși, textul clasic ni se pare a fi supralicitat : „Insistînd în opera sa asupra *inautenticității sentimentelor*, arătînd că în stările afective ale eroilor lui se exprimă convenienţe sociale, subliniind că *personajele joacă o comedie în fața lor și a celorlalți*, Caragiale se alătură unui important număr de scriitori contemporani, care, începînd cu Pirandello și încheind cu Sartre, au demonstrat caracterul mimat al anumitor emoții și au stăruit asupra faptului că foarte mulți oameni care n-au o structură morală precisă, un caracter definit, imită un personaj model" (p. 104, s.m.). Dar, ori acest mimetism a devenit organic, caracterul însuși, și atunci personajul, imbecil sau șiret, este sincer cu el însuși, ori personajul joacă pe un altul și atunci sau este dublat de un altul, disimulat și complex (ceea ce la Caragiale nu e !), sau este „vid" și mimează sincer, devenind prototipul mimat, adică un tip (Cațavencu — demagogul, Rică Venturiano — primul amorez, Conu Leonida — lașul, Dandanache — „agreiatul" centrului etc. — cf. Pompiliu Constantinescu).

Căci dacă există în lumea „citadină" a operei lui Caragiale două personaje sincere unul cu altul, iubindu-se cu adevărat, dar poate cu un limbaj care nu este al lor întrutotul — cum nu este limbajul al nimănui, fiind al tuturor — bieți mahalagii inculți ! aceste personaje sînt Veta și Chiriac ; și tocmai de iubirea lor se îndoiește B. Elvin, tocmai despre ei spune el că „joacă teatru cu o reală convingere și un val de căldură și de voluptate îi cuprinde îndată ce au un rol gras (!) și simt o privire (?) urmărindu-i" (p. 102).

Mai sînt în studiul lui B. Elvin și alte supralicitări ale textului caragialian, care, în definitiv, ca orice text clasic, se poate preta la variate interpretări, mai ales cînd este fragmentat. Căci, la urma urmelor, în *Grand Hôtel „Victoria Română"*, dincolo de atmosfera de căldură și oboseală, descoperim pretenția de occidentalizare, de esență maioresciană : în *Petiționar* — gîndirea incoerentă a unui om care a chefuit toată noaptea ; în *Căldură mare* — oameni tembelizați de vara toridă a Bucureștiului etc. etc. ; dar în nici un caz „un univers în care relația *scop* și *mijloc* s-a inversat, țelul acțiunii fiind în însăși această stăruință" (p. 98). Dar poate cel mai mult se încearcă interpretări noi tocmai acolo unde nu sînt posibile : în demonstrația unei idei mai vechi a lui Mihail Sebastian că „*D-ale carnavalului* este o capodoperă..." (p. 108), în imaginea unei interpretări scenice a *Conului Leonida* — „respingînd orice exces humoristic" (p. 89), ca un „delir în doi", „nu numai vesel" (p. 91), în apropierea suspomenitului Anghelache și a lui Cănuță om-sucitul, de condiția umană camusiană a „străinului" . . .

Un loc mai întins ar fi meritat, poate, analiza nuvelelor și povestirilor lui Caragiale, opere „seduse de rolul iraționalului, al hazardului și al subconștientului" (p. 167), în care „anxietatea se războiește cu vitalitatea unei inteligențe echilibrate" (p. 157) — cel puțin spre a fi delimitat mai precis ce drumuri duc în opera clasicului, prin stări psihologice limită sau patologice, *spre naturalism*, și ce cărări ascunse se strecoară, prin inefabil și mister, *spre folclor sau Orient* (Cap. *Un fior de neliniște*). Dar interesul nostru pentru cartea lui B. Elvin se justifică cel mai mult prin capitolul *Tirania vorbei*, punînd în lumină poate cel mai contemporan aspect al operei clasicului Caragiale — deriziunea limbajului, schematizarea lui pînă la completa rupere de gîndire, avertizînd asupra inadecvării comunicării umane prin mijlocirea lui. Cu atît mai mult cu cît sugestia vine chiar din reflecțiile lui Caragiale, care deși localiza și data istoric precis timpul „celei mai teribile și înjositoare tiranii" (Apud B.E., p. 121), își punea adesea problema comunicabilității umane mult mai filozofic : „Am comparat totdeauna fenomenele ce se numesc spirite omenești cu corpurile cerești. Între unul și altul sînt prăpăstii haotice : unul altuia (. . .) nu-și trimit decît o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fişie subţire de palide raze" (*Ibid.*, p. 210). Observaţiile eseistului nostru sînt alci dintre cele mai fine, raportările la Ionesco, Adamov şi ceilalţi sînt relevante pentru „modernitatea" lui Caragiale — demonstrînd instructiv că, de fapt, ceea ce poate părea uneori „modern" are rădăcini mult mai adînci, „clasice" — analiza textului este substanţială, exemplele înmulţite şi clasificate, încercînd chiar catalogarea „numeroaselor forme de dezintegrare a limbajului pe care le-a semnalat Caragiale : confuzia de termeni, stilcirea cuvintelor, repetiţia de sinonime, nonsensul, locurile comune etc." (p.129 şi urm.). Cît priveşte analiza „elementelor moderne în arta lui Caragiale", ea este sumară şi neconvingătoare în raportările propuse, poate tocmai pentru că pleacă de la constatarea „deosebirii evident imense între arta lui Caragiale şi a unor scriitori occidentali : autorul nostru semnala cu oroare critică standardizarea individualităţilor şi analiza în mod realist cauzele fenomenului, iar aceşti scriitori asociază incoerenţa, sfărîmarea personalităţii umane de noţiunea de fatalitate" (p. 178). Şi cu toate acestea, credem că o sugestie de analiză a artei caragialiene în cadrul artei contemporane ar fi totuşi posibilă dacă ne-am referi la „tirania" pe care *obiectele* o exercită uneori asupra oamenilor, fie sub forma cuvîntului scris în stare să determine realitatea (Conu Leonida caută în ziar dacă este revoluţie afară !), fie sub forma falsă luată drept bună (nr. 9 din *O noapte furtunoasă*), fie sub forma obiectului care transformă cursul vieţii (pierderea şi găsirea scrisorii în *O scrisoare pierdută* şi în *D-ale carnavalului*) etc.

Cartea lui B. Elvin prilejuieşte şi alte fructuoase sugestii şi— dincolo de stilul pe alocuri cam retoric şi din această cauză uneori confuz sau imprecis, cu citate parafrazate şi autori nenumiţi — este un eseu care predispune la dialog şi îndeamnă la cercetări similare şi ale operelor altor clasici ai literaturii noastre.

Marcel Duţă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PRIMA CONSFĂTUIRE NAȚIONALĂ DE LITERATURĂ COMPARATĂ

În zilele de 28 și 29 iunie 1967 au avut loc la București lucrările primei consfătuiri naționale de literatură comparată, organizată de Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" în colaborare cu catedrele de literatură universală ale Universităților din București, Iași, Cluj și Timișoara.

Scopul organizării acestei consfătuiri a fost de a face un bilanț al rezultatelor științifice obținute în ultimii ani în domeniul acestei discipline — atît realizări ale comparatisticii străine cît, și mai ales, dezvoltarea mișcării comparatiste românești — urmărindu-se totodată constituirea unei școli naționale de literatură comparată, ale cărei tradiții datează chiar din secolul trecut.

Trei au fost principalele probleme dezbătute de consfătuire în decursul a patru ședințe, în jurul cărora s-au grupat 22 de comunicări și numeroase discuții.

Prima temă, cu caracter generalizator — Istoricul, teoria și metodologia literaturii comparate; direcțiile ei actuale — a fost deschisă de comunicarea Profesorului Dr. Docent Al. Dima, membru corespondent al Academiei R.S.R., cu titlul *Controverse și perspective în literatura comparată.*

Vorbitorul a expus un scurt istoric al literaturii comparate, ajungînd la concluzia că în momentul de față nu este cazul să se vorbească de o criză a acestei discipline decît dacă prin aceasta se înțelege o „criză de creștere" sau de îndrumare generală. În continuare prof. Al. Dima a analizat unele obiecții care s-au adus literaturii comparate cu privire la obiect, domeniu, metodă, perspective. Astfel, sfera obiectului trebuie extinsă de la „relațiile dintre literaturi" la „raporturile internaționale" (influențe, izvoare, paralelisme, valori naționale independente). Dacă obiectul literaturii comparate nu se poate reduce la acea „Stoffgeschichte" (studiul temelor, tipurilor, legendelor), ci include și cercetarea formei, abandonarea tematicii e o eroare ideologică ce trebuie evitată. Vorbind despre influențe, Al. Dima a distins o influență nivelatoare, pur imitativă de cea stimulatorie, catalitică. În încheiere, a arătat că literatura comparată tinde spre o estetică literară și spre o estetică generală.

Prof. univ. M. Novicov în comunicarea *Comparația în cercetarea literară* a propus o sistematizare a studiilor comparatiste și a metodei comparative. După funcție, comparațiile se pot împărți în comparații care reliefează specificitatea, comparații care descoperă și definesc trăsături generale, comparații care se constituie ca obiect de studiu. Un alt criteriu de clasificare a fost cel al existenței asemănării. Astfel, există comparații în cazul cărora asemănarea este presupusă și cele care conduc la descoperirea unor asemănări. În cadrul ultimei categorii vorbitorul a distins comparații căutate, categoriale și conjuncturale. Întreagă această clasificare a fost însoțită și întărită de numeroase exemple. Studiile și cercetările literare, s-a arătat în continuare, care au ca obiectiv descoperirea unor trăsături generale se pot împărți în verticale (delimitarea materialului în spațiu) și orizontale (delimitarea fenomenelor din punct de vedere istoric). Cerce-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 673–679 BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tările care au ca obiectiv comparația însăși au o valoare limitată, auxiliară. Vorbitorul a conchis că în stadiul actual al cercetărilor literare, cînd tendințele merg către universalitate, comparația devine indispensabilă în cercetare.

În *Conceptul de „concordanță" în literatura comparată și categoriile sale*, conf. univ. Paul Cornea a făcut cîteva considerații asupra obiectului literaturii comparate în lumina dezvoltărilor actuale ale științei literare. Pornind de la discutarea cărții lui Paul van Tieghem *La littérature comparée*, vorbitorul a formulat cîteva obiecții comparatismului francez: tendința de transportare pe planul cauzalității a relației între două opere ; fragmentarea operei în componente, sacrificînd perspectiva totalității ; supraestimarea factorului emițător prin „influență" și neglijarea naturii „receptării" ; reducerea la „influențe", care înseamnă limitarea comparatismului la studierea relațiilor genetice între două opere sau autori, neglijează alte analogii ce nu provin din influențe. Apoi a schițat o modalitate mai adecvată de definire a literaturii comparate, în centrul căreia a așezat noțiunea de „concordanță", definită și apoi clasificată după intensitatea asemănării în reproductive, interferente și analogice, iar după origine în dependente și analogii.

Lect. univ. Sorin Alexandrescu a pornit în comunicarea sa *Structuralismul și literatura comparată* de la discutarea obiectului acestei discipline în lumina ultimelor cercetări, arătînd cum structuralismul poate interveni oferind conceptul de „structură" (definit ca un sistem omogen, închegat organic de relații între termenii constituenți ai unui obiect, ca și între fiecare termen și întreg). Dar, odată utilitatea cercetării structurale în comparatistică fiind stabilită, dificultățile încep cu găsirea unor metode de cercetare. Trebuie învinsă prejudecata că faptul literar este ireductibil științific și că actul critic nu poate fi decît un act de intuiție pură. Autorul menționează cîteva modele de lucru din domeniul lingvisticii care s-ar putea aplica anumitor genuri și epoci literare, tipologiei personajelor, unde se stabilește un inventar structural al personajelor variante și invariante și se dau exemple din opera lui Stendhal, Faulkner. Se pot aplica și alte modele, ca teoria mulțimilor, a probabilității, deschizîndu-se astfel, drumul cercetării structurale a influențelor literare.

Comunicarea conf. univ. Ion Zamfirescu (Universitatea din Craiova) cum arată și titlul : *Comparatismul în România. Schiță istorică și sistematică*, a cuprins un bilanț al studiilor întreprinse în țara noastră în domeniul literaturii comparate, încercînd gruparea lor într-o clasificare pe șapte categorii : lucrări de istorie literară românească privite comparatist ; lucrări privitoare la influențele și procesele de idei din secolul al XIX-lea ; contribuții românești la studiul unor scriitori, curente și procese din literaturile străine ; studii asupra motivelor care circulă ; cursuri universitare și sinteze ; creația populară românească pe arii universale ; lucrări filozofice cu implicații literare. Exemplele sînt numeroase, iar unele în detaliu analizate.

Conf. univ. O. Drimba a făcut o schiță de profil a comparatistului D. Popovici (*Un capitol din trecutul comparatismului românesc* : *D. Popovici*), subliniind date ale personalității sale și felul specific în care el considera exercițiul comparatist, în finalitatea lui cel puțin triplă : individualizarea operei, definirea scriitorului cercetat, integrarea unor curente literare românești în mișcarea de idei a timpului. În continuare, s-a referit la opera capitală a comparatistului român *La littérature roumaine à l'époque des lumières* și a subliniat originalitatea concepției lui comparatiste : literatura comparată presupune studiul problemelor sociale și evitarea neglijării „personalității artistice" a operei literare.

Discuțiile care au urmat au fost deschise de conf. univ. Victor Iancu (Universitatea din Timișoara), care, după ce a subliniat importanța acestei consfătuiri, s-a referit în cîteva cuvinte la comunicările prezentate de Al. Dima, M. Novicov și P. Cornea care au abordat cu claritate și originalitate problemele metodologice ale literaturii comparate, încercînd clasificări și nominalizări proprii. În legătură cu comunicarea lui S. Alexandrescu s-a pus autorului întrebarea dacă structuralismul nu are înrudiri cu fenomenologia. În completarea comunicării lui I. Zamfirescu, vorbitorul a accentuat contribuția originală și însemnată a lui T. Vianu despre conceptul fundamental al alianței ideologice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Radu Hîncu (Institutul de istorie și teorie literară) a arătat importanța unei estetici a conținutului.

Prof. Nedelcu a făcut o completare la comunicarea lui I. Zamfirescu, arătînd o contribuție românească din 1906 în domeniul literaturii comparate. Același vorbitor a atras apoi atenția asupra legăturii dintre literatură și realitate.

Din partea Universității din Iași a salutat consfătuirea prof. univ. N.I.Popa, care și-a exprimat părerea că ea poate constitui nucleul unei viitoare societăți naționale de literatură comparată, ale cărei forțe ar trebui grupate în jurul unui organ de specialitate îndrumător și coordonator. Vorbitorul s-a referit la cîteva probleme ridicate la Congresele de literatură comparată de la Fribourg și Strassbourg cum ar fi : legătura dintre literatură și realitate, lărgirea sferei de literatură comparată cu stilistica, metrica și versificația comparată, elaborarea unei istorii a literaturii comparate.

Prof. univ. I.C. Chițimia a adus o completare privitoare la istoria comparatismului românesc, arătînd importanța lucrării lui Hasdeu din 1897 *Ochire asupra cărților populare*. I.C.Chițimia a mai vorbit despre complexitatea și diversitatea metodei comparatiste arătînd în același timp că nu se poate confunda comparația cu comparatismul.

Prof. univ. L. Rusu (Universitatea din Cluj) a făcut aprecieri asupra modului în care Al. Dima a văzut „criza de creștere" a literaturii comparate, pe care vorbitorul a numit-o creatoare, și asupra faptului că acea Stoffgeschichte nu trebuie depreciată, sprijinindu-și afirmațiile pe exemplul analizei lui Prometeu în viziunea lui Eschil, Goethe, Shelley. A subliniat și el importanța universală a lui Hasdeu care primul a pus problema poligenezei. Declarînd binevenită problema ridicată de P. Cornea, a reproșat acestuia numeroasele clasificări. În același timp și-a exprimat teama ca structuralismul să nu însemne o exagerare în direcția matematizării versurilor și golirii lor de conținut, iar lui I. Zamfirescu i-a recomandat includerea în schița sa istorică a lucrării lui Al. Dima despre *Maiorescu și Goethe*, ca exemplară în stabilirea afinităților elective.

Prof. univ. Al. Dima a încheiat ședința, arătînd semnificația abordării teoretico-istorice a problemelor comparatismului ca și contribuțiile originale ale comunicărilor.

A doua ședință a inaugurat următoarea temă : *Comparatismul în cercetarea literaturii universale*, cu comunicarea lect. univ. Matei Călinescu despre *Premisele teoretice ale „noii critici" franceze raportate la reacția antipozitivistă în critica mondială a sec. XX*.

Vorbitorul a fixat locul „noii critici" în contextul general al ideilor estetice contemporane ca o formă tardivă a reacției largi și multiforme împotriva pozitivismului în studiul literaturii. Făcînd cîteva precizări asupra conceptului de pozitivism, s-a arătat că există un pozitivism de tip scientist și un pozitivism factologic, împotriva cărula a luat ofensiva principală „noua critică", care caută să reabiliteze noțiunea de „interpretare".

Autorul a subliniat că și în România a existat o critică sistematică din unghi estetic a metodelor pozitivismului. În același timp s-au arătat reacțiile împotriva istorismului și biografismului pozitivist în Anglia, Rusia, S.U.A. Elementele originale ale „noii critici" nu au fost expuse în comunicarea de față, ele fiind cunoscute din studiul aceluiași autor *Ce este „la nouvelle critique"* („Viața românească", nr. 3, 1967).

În comunicarea următoare *Aspecte ale relației timp-spațiu în actualul roman occidental*, prof. univ. Vera Călin a pornit de la afirmația bine cunoscută a lui Lessing că literatura este o artă a succesiunii, a cărei dimensiune firească este timpul, fie istoric, cronologic, obiectiv, fie interior, subiectivizat, și a arătat cum sub influența psihologiei comportamentale se tinde în literatură spre o viziune a simultaneității (ubicuitatea cinematografică), spre o supremație a spațialității. În „noul roman" francez apare un nou raport între spațiu și timp. La Nathalie Sarraute destrămarea timpului devine un principiu de viziune estetică. Referiri sînt făcute și la alți romancieri, ca de pildă Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, din a cărui *La Modification* este analizată o pagină. Romancierii tind la crearea unui etern prezent care echivalează cu spațiul. Numeroasele exemple interpretate susțin cele afirmate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dan Grigorescu în *Walt Whitman și literatura europeană* a început prin a-l fixa pe poet în contextul literaturii și criticii americane, arătînd accentul propriu al versului său : tradiția orală. În comunicare s-au arătat și influențele asupra lui Whitman : amestecul de intuiție și cunoaștere scientistă caracteristic luminismului și preromantismului francez, concepția că literatul este purtătorul de cuvînt al umanității (George Sand), dar s-a insistat, după cum propunea titlul, asupra influențelor inverse, ale lui Whitman asupra culturii europene sau a înrudirilor neinfluențate, cum ar fi cu impresionismul francez. Înrîurirea lui Whitman a fost cea a unui poet cu un mesaj de înalt umanism și în acest sens s-a arătat receptarea lui în Anglia, Franța și Germania, Rusia, Ungaria și mai puțin în România, unde s-a amintit numai de N. Iorga.

Comunicarea *Mitul antic elen în drama existențialistă* a lect. univ. Clio Mănescu (Universitatea din Timișoara) a arătat cum frecvența mitului în drama contemporană pune problema receptării unei modalități artistice îndepărtate. S-a analizat prin comparație tragicul la greci și moderni prin enunțarea caracteristicilor preluării tragicului antic de diverse curente ca expresionismul, neoclasicismul, naturalismul și existențialismul în special. După ce a punctat principiile și tezele existențialismului ca filozofie și curent literar (situația omului în univers, conceptul morții, ciocnirea aparență-existență) autoarea a trecut la interpretarea mitului antic elen în piesa lui Sartre *Les Mouches*, făcînd cîteva observații și referiri la Giraudoux, O'Neill, care au reluat mitul Atrizilor.

Lect. univ. Elena Loghinovschi a încercat în comunicarea sa *Poemul „Demonul" de Lermontov și filozofia lui Schelling* să elucideze cîteva probleme în legătură cu varianta definitivă a poemului lermontovian, axîndu-se pe concepția lui filozofică, privită în raport cu filozofia lui Schelling bine cunoscută de poetul rus. Autoarea a început prin a prezenta direcțiile gîndirii lui Schelling (ideea de libertate corelată cu ideea de bine și rău, ideea de păcat, atenția acordată universului intim cu reverberații în operele romanticilor, cu deosebire la Byron) și apoi s-a referit la receptarea creatoare a acestei filozofii de către Lermontov, deosebirile căruia față de filozoful german sînt pe larg analizate.

Asist. univ. M. Stoenescu a deschis discuțiile făcînd observații pe marginea comunicării lui D. Grigorescu. Vorbitorul și-a exprimat dorința ca lucrarea să fi arătat receptarea operei lui Whitman de către poezia premodernă și modernă, ca și ecourile lui în România, unde a fost tradus în 1925 de Al. Busuioceanu.

R. Hîncu a apreciat expunerea E. Loghinovschi, arătînd îndatorarea lui Schelling gîndirii grecești tîrzii pe linia dialecticii bine-rău. În continuare a atras atenția lui C. Mănescu asupra aprofundării esenței tragicului grecesc și a lămurit cîteva noțiuni întîlnite în comunicare (moira, de exemplu), aducînd pe baza unor lucrări consultate completări în legătură cu fondul optimist al lui Sofocle.

În cuvîntul său prof. univ. M. Novicov a stabilit legătura dintre comunicările generale și cele speciale, făcînd succinte observații asupra comunicărilor prezentate. Astfel a apreciat lucrarea V. Călin pentru că printr-o problematică literară ne-a introdus în problematica lumii contemporane ; a arătat aportul lui D. Grigorescu la sublinierea marilor variații din receptarea lui Whitman și a remarcat calitatea expunerii E. Loghinovschi.

În continuare a vorbit conf. univ. P. Cornea, care pe baza comunicării lui M. Călinescu — apreciată ca nuanțată, clară, informată — ne-a arătat clasificarea făcută de R. Barthes tendințelor noii critici : existențiale, marxiste, psihanalitice, structuraliste. Enumerînd defectele acestei clasificări, P. Cornea a arătat că unitatea lor e dată de adversarul comun : lansonismul abuziv. Totodată a completat lista numelor românești cu lucrarea lui G. Călinescu din 1947 *Istoria ca sinteză etică și știință inefabilă*. Declarîndu-se de acord cu tezele exprimate de V.Călin, a propus o interpretare diferită sensurilor folosirii persoanei a II-a a pronumelui personal în romanul lui M. Butor *La Modification*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şedinţa de după amiază a fost închisă de prof. univ. N.I.Popa, care a arătat că lucrările prezentate în această şedinţă au corespuns direcţiilor generale prezentate anterior şi a remarcat informaţia şi subtilitatea fiecărei comunicări.

Ultima temă *Relaţii între literatura română şi alte literaturi* a fost ilustrată de 11 comunicări. Lucrarea care a deschis studiul curentelor literare româneşti raportat la curentele similare din alte literaturi a fost cea a conf. univ. Romul Munteanu despre *Aspecte româneşti ale luminismului*, în care a trecut în revistă pe principalii scriitori ai anului 1848, determinînd unele izvoare luministe în publicistica politică a timpului. Autorul a pornit de la scriitori care au aderat la revoluţie (Bolliac, Bălcescu, Bolintineanu, Bariţ, Bărnuţiu) descoperind în operele lor principii luministe ca : guvernarea democratică, elogiul raţiunii, principiul dreptului natural, educaţia.

În *Locul romantismului românesc în sînul romantismului european*, prof. univ. L. Rusu a început prin a schiţa cele mai importante atribute ale romantismului în general, după care a arătat dozarea lor şi dominanţa în cadrul romantismului englez, francez şi german, ca în sfîrşit să abordeze romantismul românesc, subliniind strînsa lui legătură cu lupta pentru libertatea naţională, socială, individuală. Analizînd figurile reprezentative ale romantismului românesc (Eliade, Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu) autorul a remarcat împletirea trăsăturilor luministe cu cele romantice. În continuare s-au făcut referiri la poezia populară, ca latură organică a literaturii noastre culte, iar expunerea s-a încheiat cu analiza operei lui Eminescu ca sinteză a romantismului românesc, subliniind alături de alte caracteristici sentimentul de dor, de nuanţă specific romantică, un centru coordonator al romantismului românesc.

Prof. univ. N.I.Popa, prezentînd *Aspecte particulare ale simbolismului românesc*, a distins trei etape în dezvoltarea acestuia : I. (1880 — 1905) dominat de Macedonschi, marcat de nota de revoltă socială şi independenţă în artă, oferind o prefigurare a simbolismului francez ; II. (1905—1925), cînd O. Densusianu încearcă să îndrume grupul simbolist existent pe linia experienţei simboliste franceze ; III. (între cele două războaie mondiale), cînd simbolismul se scindează, unele personalităţi poetice emancipîndu-se şi folosind doar elemente din doctrina simbolistă. Reprezentanţii diferitelor etape sînt analizaţi la obiect în comunicare. Concluzia autorului este că simbolismul românesc nu a fost un curent de caracter popular, dar poeţii simbolişti au contribuit la regenerarea poeziei noastre, îndreptînd-o spre poezia modernă.

Comunicarea *Lucian Blaga şi expresionismul german* a conf. univ. V. Iancu a adus precizări cu privire la contactele lui Blaga cu acest curent german, subliniindu-se atitudinea deschisă luată de Blaga faţă de expresionism încă de la primele sale volume teoretice, precum şi spiritul expresionist în care sînt scrise primele poezii. Autorul a analizat apoi noţiunea şi sfera expresionismului în artele plastice, muzică şi literatură, studiind orientările lui şi în sfîrşit a încadrat concepţia literară şi poetică a lui Blaga în contextul expresionist.

Pe aceeaşi linie a mers şi lect. univ. Margareta Dolinescu (Institutul Pedagogic din Bucureşti), care a pornit de la evidenţierea trăsăturilor generale ale parnasianismului şi a arătat, în concordanţă cu titlul, *Pătrunderi parnasiene în România*. Vorbitoarea a distins două grupuri de poeţi parnasieni : unul legat de „Literatorul" (M. Demetriadi, C.I. Săvescu, G. Dona, Obedenaru) şi altul al unor succesori mai îndepărtaţi (I. Pillat, I. Barbu) şi a subliniat înclinarea poeţilor români spre peisajul interior, cu nuanţe elegiace.

Prof. univ. I.C. Chiţimia a arătat în comunicarea sa, *Comparatismul şi perspectivele lui în studiul cărţilor populare*, cum prin metoda comparatistă aplicată studiului cărţilor populare se ajunge la definirea individualităţii lor, a apariţiei şi reînnoirii lor şi la stabilirea trăsăturilor distinctive ale unor zone geografice mari de cultură şi literatură, ca zona sud-est europeană (caracterizată prin naraţiunea populară) sau occidentală (caracterizată prin poeme trubadureşti). Studierea cărţilor populare duce la cîteva concluzii şi constatări de mare importanţă: cărţile populare sînt la origine alcătuiri pe bază folclorică ; cărţile populare nu sînt simple traduceri, nici

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

măcar prelucrări, ci transpuneri în tonalitatea de artă specific națională, de obicei cu rezonanțe folclorice; cărțile populare au fost adaptate în spiritul specific al unor epoci și zone de cultură și literatură.

Al. Duțu (Institutul de studii sud-est europene) a deschis seria discuțiilor, aducînd o prețioasă contribuție la comunicarea lui R. Muntean. Vorbitorul a arătat cum Chesarie de la Rîmnic a preluat din Enciclopedie pasajele referitoare la obiceiurile romanilor. Totodată el a subliniat semnificația răspîndirii luminismului pentru o întreagă zonă de cultură sud-est europeană, ca un pas important în procesul de debizantinizare și occidentalizare.

Lect. univ. Valentin Chelaru (Universitatea din Craiova) a evidențiat pe marginea comunicării lui I.C.Chițimia că în comparatismul cărților populare interesează deopotrivă cele două planuri — conceptual și de expresie — latura lingvistică a textelor neputînd fi ignorată. Vorbitorul a arătat cele două aspecte ale comparatismului : ca metodă — furnizînd elementele genetice — și ca obiect — furnizînd elementele tipologice.

Referindu-se la comunicarea lui L. Rusu, conf. univ. R. Muntean și -a exprimat unele rezerve în legătură cu cîteva afirmații cum ar fi : Shakespeare preromantic, începuturile romantismului românesc legate de lupta socială și națională (a arătat că *Meditațiile* lui Bolliac și Gr. Alecsandrescu au un caracter livresc, trist, pesimist și mai tîrziu vor apărea elementele militante), dominația influenței romantismului francez (a arătat buna cunoaștere și înrîurire a lui Young și Grey). Vorbitorul a menționat în încheiere că genul predominant — poezia — sincronizează romantismul românesc cu cel european.

Lect. univ. Ștefan Bitan (Universitatea din Cluj) a subliniat importanța primei consfătuiri naționale de literatură comparată pentru pregătirea bazelor viitoarei școli comparatiste românești. A apreciat lucrările care au arătat dimensiunile românești ale unor curente europene.

A vorbit apoi R. Hîncu care a arătat că începuturile expresionismului se găsesc la Sofocle cu care expresionismul german are în comun faptul că sfîrșește în pacifism.

Conf. univ. P. Cornea referindu-se la comunicarea lui R. Muntean și-a formulat obiecții în legătură cu împingerea limitelor luminismului românesc pînă spre sfîrșiul secolului 19, cînd de fapt după 1848, sau cel mai tîrziu 1859, dispare terenul ideologic care face posibilă apariția elementelor luministe. Unele elemente aparent luministe au alte izvoare și aici vorbitorul a adus cîteva exemple. Apreciind expunerea lui L. Rusu, P. Cornea a arătat că ar fi fost de dorit o referire la datele romantismului din țările vecine din aria de cultură sud-est europeană.

Prof. univ. Al. Dima a început cu cîteva observații generale referitoare la comunicările prezentate care, prin aspectul lor de conferință sintetică, au făcut o istorie a literaturii noastre. Vorbind în continuare despre probleme mai specifice, Al. Dima a arătat că în definirea unui curent trebuie să se procedeze prin inducție, adică de la diversele curente naționale să se ajungă la curentul în general. În privința influenței folclorului asupra poeziei culte românești, vorbitorul a arătat că folclorul nu este străin, ci o fază permanentă, structurală a literaturii noastre, deci nu un factor extern care o poate influența.

Ședința aceasta a fost închisă de prof. univ. L. Rusu care a răspuns cîtorva obiecții aduse comunicării sale.

Ședința ultimă a cuprins lucrări ce s-au încadrat în aceeași mare temă enunțată mai sus și au început cu comunicarea lui Stan Velea (Institutul de istorie și teorie literară) despre *Poporanismul în literatura română, rusă și polonă*, în care autorul a arătat cum interesul pentru țărănime s-a cristalizat ca un curent de sine stătător doar în țările din sud-estul Europei, de unde au fost alese trei țări în care elementele esențiale poporaniste pot fi depistate cu ușurință. S. Velea a deosebit două etape care urmăresc istoric evoluția curentului ca ideologie. Dacă prima fază se întîlnește doar în Rusia — narodnicismul revoluționar — cea de a doua — poporanismul liberal — se întîlnește în toate cele trei țări. Prin trecerea în revistă a temelor frecventate de poporaniști s-a urmărit stabilirea de analogii între literaturile celor trei țări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Conf. univ. Tatiana Nicolescu a urmărit în *Răspîndirea literaturii sovietice în România (deceniul 1930— 1940)* să arate, pe baza unui bogat material informativ, creşterea curbei de răspîndire a acestei literaturi în perioada de intensificare a luptelor proletariatului, care a constituit o etapă de acumulare pe care se va înălţa adevărata familiarizare cu literatura sovietică după 1944.

Conf. univ. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a prezentat comunicarea *Mihail Sadoveanu şi Guy de Maupassant* în care a arătat datele de cultură care au intrat în formaţia lui M. Sadoveanu oprindu-se îndelung asupra predilecţiei lui Sadoveanu pentru Maupassant, care se manifestă prin traducerea unui volum de povestiri şi prin înrudirea dintre povestirile celor doi scriitori. Sînt analizate în detaliu şi în paralel o povestire din volumul *Dureri înăbuşite* şi o povestire de Guy de Maupassant.

Comunicarea conf. univ. Eugen Todoran (Universitatea din Timişoara) despre *Lucian Blaga şi mitul modern al poeziei* a debutat cu discutarea aspectelor simboliste din lirica lui Blaga, arătînd cum formula poetică a scriitorului nu poate fi redusă la simbolism, pentru că este cuprinsă şi dincolo de lirica baudelairiană. De fapt, s-a arătat în continuare, simbolismul său este „mitul modern al poeziei menţinut şi în poetica expresioniştilor, care consideră că armonia arhaică omnatură a fost stricată prin progresul ştiinţei, care l-a îndepărtat pe om de Dumnezeu. S-a analizat apoi concepţia lui Blaga despre caracterul spiritului modern al poeziei (înclinaţia spre mit, simplificarea complexului difuz al realităţii) precum şi bazele teorei cunoaşterii a poetului.

Ultima comunicare a consfătuirii a fost cea a Corneliei Ştefănescu (Institutul de istorie şi teorie literară) cu titlul *Comentatori români ai lui Marcel Proust*. Autoarea a pornit de la parcurgerea revistelor literare pe o perioadă de 20 de ani (1920—1940) şi a înregistrat ecourile trezite de opera lui M. Proust la scriitorii şi criticii români dintre cei mai însemnaţi din această perioadă : Ibrăileanu, Rebreanu, Sebastian, H. Papadat-Bengescu, A. Holban, Camil Petrescu Ralea, Aderca, la care s-a subliniat specificul receptării şi interpretării. C. Ştefănescu a arătat cum comentariile făcute pe marginea operei lui Proust constituie un pretext pentru cei ce le fac de a dezbate nişte puncte de vedere teoretice în problema orientării romanului modern.

Consfătuirea de literatură comparată a fost încheiată de cuvîntul prof. univ. Al. Dima care a recapitulat problemele generale abordate, a evidenţiat cîteva puncte de vedere originale şi a subliniat însemnătatea acestei consfătuiri ca prim pas în instituirea unei asociaţii româneşti de literatură comparată, cu o revistă de specialitate.

Ileana Constantinescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar,* de asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile, dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro